PM
41
M37
1822
.U8
SMRS

ÉLÉMENS
DE
LITTÉRATURE

TOME VIII.

F. J. DE RUSSCHER, IMPRIMEUR,
rue des Saints-Pères, n° 59, près de la rue Taranne.

L 829

ELÉMENS

DE

LITTÉRATURE,

PAR MARMONTEL.

NOUVELLE ÉDITION,

AUGMENTÉE DES ESSAIS SUR LE GOUT ET SUR LES ROMANS,

ET

DE CONSIDÉRATIONS SUR LA LITTÉRATURE ROMANTIQUE.

MAISON D'INSTITUTION JESUS MARIA DE L'ORATOIRE

TOME VIII.

PARIS.

PERSAN ET Cie, RUE DE L'ARBRE-SEC, N° 22.

1822.

LIBRARY

ÉLEMENS

DE

LITTÉRATURE.

TON.

Dans le langage, on appelle *ton* le caractère de noblesse, de familiarité, de popularité, le degré d'élévation ou d'abaissement qu'on peut donner à l'élocution, depuis le bas jusqu'au sublime. Ainsi l'on dit que le *ton* de la tragédie et de l'épopée est majestueux ; que celui de l'histoire est noble et simple ; que celui de la comédie est familier, quelquefois populaire.

Ton se dit aussi des autres caractères que l'expression reçoit de la pensée, de l'image, du sentiment. Le *ton* triste de l'élégie, le *ton* galant du madrigal, le *ton* léger de la plaisanterie, le *ton* pathétique, le *ton* sérieux, etc.

On voit par là que non seulement le style peut avoir, mais qu'il doit avoir plusieurs

tons, relativement aux sujets que l'on traite et aux personnages qu'on fait parler. Et non seulement dans les divers genres et sur des sujets différens, mais dans le même genre et dans le même ouvrage, le style doit prendre, sans détonner, différentes modulations.

. . . . . *Tristia mœstum*
Vultum verba decent; iratum, plena minarum;
Ludentem, lasciva; severum, seria dictu.

Horat.

Ces règles de convenance ne se bornent pas aux sujets que l'on traite, elles s'étendent jusqu'aux personnes qu'on a dessein d'intéresser ou de persuader en écrivant, et c'est dans ces rapports que les bienséances du style sont ce que l'art d'écrire a de plus difficile et de plus essentiel : *Caput artis decere.* (Cic.)

Dans le même sens, le langage de la société a son *bon ton* et son *mauvais ton*. Le naturel dans la politesse, la délicatesse dans la louange, la finesse dans la raillerie, la légèreté dans le badinage, la noblesse et la grâce dans la galanterie, une liberté mesurée et décente dans le langage et les manières, et par-dessus tout, une attention imperceptible de distribuer à chacun ce qui lui est dû de distinctions et

d'égards : c'est là, par tout pays, ce que l'on peut appeler le *bon ton*. Le *mauvais ton* est tout le contraire ; et jusque là le *bon ton* n'est autre chose que le bon goût mis en pratique. S'il est donc vrai qu'il y ait un bon goût reconnu par toutes les nations cultivées, il semblerait que, pour s'assurer d'avoir le *bon ton*, il suffirait d'acquérir le bon goût. Mais malheureusement il n'en est pas ainsi, et il y a des temps où le *bon ton* n'a presque rien de commun avec le bon goût.

Les bienséances, qui sont les premières règles du bon goût, ne sont pas toujours celles du *bon ton*. Il y a des indécences dont la tournure est du *meilleur ton* dans le monde, comme il y a des politesses du *ton* le plus provincial.

Le *bon ton*, dans ce qui s'appelle la bonne compagnie, est un système de convenances qu'elle s'est fait à elle-même et qui lui est particulier. Il interdit en général une familiarité déplacée, et par conséquent tous les mots, tous les tours de phrase qui supposent, dans celui qui parle, la négligence des égards qu'il doit à la société. Rien n'est plus juste que cette loi, lorsqu'elle n'est pas trop sévère ; mais quelquefois elle est minutieuse et se ressent de

la petitesse et de la vanité de l'esprit qui l'a faite. D'un autre côté, il consiste dans une aisance noble, qui marque, dans celui qui parle, un usage fréquent du monde, et cette aisance a ses degrés de réserve, de modestie, de liberté, de familiarité, qui distinguent, par des nuances, le *bon ton* de l'inférieur, du supérieur et de l'égal. Je me contenterai d'en indiquer quelques exemples.

Lorsqu'un inférieur parle à un homme qualifié, ce n'est point par son nom, c'est par sa qualité que l'usage veut qu'il l'appelle, et au contraire, lorsque les gens de qualité parlent entre eux, c'est rarement par leur qualité qu'ils s'appellent, c'est par leur nom : ils trouveraient trop d'affectation à se renvoyer mutuellement leurs titres.

Dans le style même de la tragédie, rien de plus en usage que de dire en parlant aux personnages les plus élevés : *votre père*, *votre fils*, *votre sœur*, *votre mère*, et dans le monde, rien n'est de plus mauvais *ton*. Si vous parlez d'une mère à sa fille, ou d'un fils à son père, ou d'un frère à sa sœur, le *bon ton* veut que vous disiez : *monsieur* un tel, *madame* une telle, comme s'ils ne leur étaient rien.

L'on voit même des gens qui ne veulent pas être appelés *mon père* et *ma mère* par leurs enfans : *monsieur* et *madame* leur semblent moins ignobles, plus distingués. Mais y a-t-il rien de plus commun, de plus avili que ces appellations ? et les substituer aux noms sacrés de la nature, n'est-ce pas la plus ridicule des inventions de la vanité ?

Le *bon ton* du supérieur est de questionner souvent. Le *bon ton* de l'inférieur est de ne questionner jamais, ou le plus rarement possible.

Le privilége de l'égalité, de la familiarité, de la supériorité, est de parler à la seconde personne ; la déférence, le respect, la grande politesse veulent qu'on parle à la troisième. C'est un usage qui nous est venu d'Italie, avec l'*excellence*, l'*éminence* et l'*altesse*. En Allemagne, on a renchéri sur cette formule de politesse, en ajoutant le pluriel à la tierce personne, quoiqu'on ne parle qu'à un seul : *que veulent-ils ? qu'ordonnent-elles ?*

Parmi les gens qui ne sont pas très-familiers ensemble, la politesse la plus commune défend d'appeler par son nom celui à qui on adresse la parole directement et sans équivoque ; mais on affecte de nommer celui à

qui l'on veut faire sentir sa supériorité : cela est du *bon ton*.

Si dans le monde on vous demande des nouvelles de votre femme, de vos enfans, de votre père ; si l'on vous parle de votre procès, de la perte que vous avez faite au jeu, de l'incendie de votre maison ; il est du *bon ton* de répondre froidement, légèrement, et en peu de mots. Rien de plus ennuyeux pour les autres que de les occuper de soi. Toutes les questions qu'on vous fait sur vos intérêts personnels sont des formules de politesse dont vous devez savoir ne jamais abuser : mais si l'on veut savoir la nouvelle du jour, ou une aventure plaisante, ou une anecdote scandaleuse, étendez-vous tout à votre aise : les détails sont permis, ils sont même importans ; mais ayez soin de les choisir. Rien de commun, rien d'insipide, rien de triste et de languissant. La grâce, la gaîté, la finesse piquante, le sel de l'enjouement, le sel plus vif encore d'un sérieux malin ; et, soit dans vos récits, soit dans vos entretiens, une attention délicate à ne pas abuser de celle qu'on vous donne, et à ne l'occuper qu'autant que vous pouvez l'intéresser : ce sont là quelques-unes des règles du *bon ton*.

Depuis la cour jusqu'à la coterie la plus bourgeoise, la prétention du *bon ton* s'étend. Tout le monde, il est vrai, convient que la cour en est le modèle, mais, de proche en proche, on se flatte d'avoir pris le langage et les manières de ce grand monde. C'est le ridicule que Molière a joué tant de fois, sans avoir pu le corriger. Tel homme nous parle sans cesse du *ton* de la bonne compagnie, qui passe sa vie dans la mauvaise; tel femme se croit l'arbitre des bienséances, avec qui jamais une femme décente n'a osé paraître en public.

Mais la cour elle-même est-elle toujours un juge infaillible, un modèle des convenances du langage? Elle a un *ton* qui la distingue, et qui est comme son symbole; mais son *ton* est aussi changeant que son esprit et que ses mœurs. Le *ton* d'une cour galante et voluptueuse n'est pas le *ton* d'une cour guerrière ou dévote. Le *ton* de la cour de Henri III n'était pas le *ton* de la cour de Henri IV; et, à bien des égards, le *ton* de la cour de Louis XIV sous Mme de Montespan n'était pas le même que sous Mme de Maintenon. Ce règne cependant avait pris un caractère de dignité qui se soutint, et qui fut véritablement un modèle de bienséance.

Louis XIV, naturellement porté, par l'élévation de son âme, à tout ce qui était noble et décent, avait perfectionné ce goût naturel dans la sōciété des Mortemart, qui était l'école de l'esprit le plus épuré, le plus délicat, le plus aimable. De là cette politesse exquise, cette galanterie ingénieuse, dont il donna le *ton* à sa cour; et ce *ton*, une fois donné, fut bientôt celui de la ville. Ninon de Lenclos l'avait reçu de ses amans, Mme de Maintenon l'avait pris dans le monde et chez Ninon même. Il s'altéra sous la régence; encore le retrouvait-on dans la liberté même des soupers du régent; et le tour d'esprit de ce prince en était un précieux reste : mais les jolies femmes qui égayaient les soupers ne laissaient pas d'être d'assez mauvais modèles des bienséances du langage; et ce n'était pas dans leur société que Fontenelle prenait des leçons.

Dans une cour polie, éclairée, élégante, le *bon ton* sera comme la quintessence du bon goût; mais pour le rendre inaltérable, il faut, au centre même de cette cour, une société spirituelle et dominante, qui serve de modèle et qui donne l'exemple. Alors le soin de plaire et le désir de ressembler engagera le reste du grand monde à se former sur ce mo-

dèle; et le *ton* général de la cour sera bon. Mais à moins d'un foyer où le goût s'épure et se conserve comme le feu sacré, et d'où il se répande et se communique, il n'est pas sûr de regarder le *ton* même de la cour comme une règle constamment bonne à suivre : car il peut arriver que la cour soit diversement composée; et si le bon esprit et le bon goût n'y font la loi, il est possible que le *bon ton* n'y soit qu'une mode fantasque et passagère, qu'un caprice aura établi, et qu'un caprice fera changer.

Dans les états républicains, le mot de *bon ton* est inconnu. Le *ton* dominant, bon ou mauvais, est celui du grand nombre : il est l'expression du caractère national. De même, dans les monarchies où il n'y a d'autre cour que ce qu'exige à la rigueur la dignité du souverain et le service de sa personne, on ne s'aperçoit presque pas de la différence de *ton* entre la cour et le public. C'est lorsque, pour le délassement et l'amusement des princes, il se forme autour d'eux une société nombreuse et agréablement oisive; c'est alors, dis-je, que la cour se fait à elle-même un langage plus châtié, plus élégant et plus exquis, ou seulement plus re-

cherché. Il y avait vraisemblablement un *bon ton* à la cour d'Auguste, aux soupers de Mécène; mais le *bon ton* de la cour d'Alexandre était le sien et celui de ses lieutenans. César avait formé son goût, son esprit, son langage à l'école des orateurs; Alcibiade, à celle de Socrate et de Périclès son tuteur. On peut remarquer même qu'à mesure qu'une cour est plus inoccupée, et a plus de loisir de se livrer à la recherche des objets d'agrément, son goût, plus cultivé, donne à son *ton* plus d'élégance et de délicatesse.

En général, on doit s'attendre que lors même que le grand monde n'aura pas, du côté de l'esprit et du goût, assez d'avantages pour se distinguer par des agrémens qui ne soient qu'à lui seul, il ne laissera pas de vouloir se faire un langage qui lui soit propre; et ce langage sera, comme ses livrées, une chose de fantaisie. De là toutes les singularités minutieuses et bizarres qu'on a vues érigées en lois du bel usage et en maximes du *bon ton*.

Quel sera donc, au milieu de tant de variations et d'incertitudes, la règle du *bon ton* pour un homme de lettres? La même que celle du goût, l'exemple des hommes qui, de l'aveu de tout un siècle de lumières, ont le mieux

observé en écrivant les bienséances du langage. Ce n'était point une comère bel-esprit que Racine consultait sur son style; c'était Boileau, c'étaient les écrivains de Port-Royal. Malheur à lui s'il eût pris le *ton* des précieuses de Rambouillet, toutes persuadées qu'elles étaient de leur suffisance infaillible.

Ces vrais modèles du *bon ton*, c'est-à-dire des grâces nobles, de l'élégance, de l'urbanité du langage, c'est Racine lui-même, c'est Mme de Sévigné, c'est Mme de Maintenon, c'est Hamilton, c'est La Bruyère, c'est Voltaire, dans ce qu'il a écrit à Paris avant sa vieillesse; et si jamais leur *ton* cessait d'être celui du monde et de la cour, il faudrait encore avoir le courage de s'en tenir à ces modèles.

Lorsqu'un écrivain fait parler des personnages dont le *ton* est connu et distinctement décidé, il doit imiter leur langage : les originaux de Molière avaient droit de juger s'il les avait bien copiés. Mais hors de là, l'homme de lettres a lui-même le droit d'examiner si le *ton* de son siècle et du monde où il vit est un bon modèle pour lui. C'est pour n'avoir pas eu cette attention ou ce discernement, que Voiture a gâté son style : c'est pour avoir

eu le courage opposé à la complaisance de Voiture, que Pascal a donné au sien une bonté inaltérable : son secret fut d'éviter toute manière, et de donner toujours la préférence à l'expression la plus simple et au tour le plus naturel.

TRADUCTION.

Les opinions ne s'accordent pas sur l'espèce de tâche que s'impose le *traducteur*, ni sur l'espèce de mérite que doit avoir eu la *traduction*. Les uns pensent que c'est une folie de vouloir assimiler deux langues dont le génie est différent; que le devoir du *traducteur* est de se mettre à la place de son auteur autant qu'il est possible, de se remplir de son esprit, et de le faire exprimer dans la langue adoptive, comme s'il se fût exprimé lui-même s'il eût écrit dans cette langue. Les autres pensent que ce n'est pas assez : ils veulent retrouver dans la *traduction* non seulement le caractère de l'écrivain original, mais le génie de sa langue, et, s'il est permis de le dire, l'air du climat et le goût du terroir.

Ceux-là semblent ne demander qu'un ou-

vrage utile ou agréable; ceux-ci, plus curieux, demandent la production d'un tel pays et le monument d'un tel âge. La première de ces opinions est communément celle des savans. La délicatesse des uns, ne cherchant que des jouissances, non seulement permet que le *traducteur* efface les taches de l'original, qu'il le corrige et l'embellisse, mais elle lui reproche, comme une négligence, d'y laisser des incorrections : au lieu que la sévérité des autres lui fait un crime de n'avoir pas respecté ces fautes précieuses, qu'ils se rappellent avoir vues, et qu'ils aiment à retrouver. Vous copiez un vase étrusque, et vous lui donnez l'élégance grecque; ce n'est point là ce qu'on vous demande et ce que l'on attend de vous.

Chacun a raison dans son sens. Il s'agit, pour le *traducteur*, de se consulter, et de voir auquel des deux goûts il défère. S'il s'éloigne trop de l'original, il ne *traduit* plus, il imite; s'il le copie trop servilement, il fait une *version*, et n'est que translateur. N'y aurait-il pas un milieu à prendre?

Le premier et le plus indispensable des devoirs du *traducteur* est de rendre la pensée; et les ouvrages qui ne sont que pensés sont

aisés à *traduire* dans toutes les langues. La clarté, la propriété, la justesse, la précision, la décence font alors tout le mérite de la *traduction*, comme du style original : et si quelques-unes de ces qualités manquent à celui-ci, on sait gré au copiste d'y avoir suppléé. Si au contraire il est moins clair ou moins précis, on l'en accuse, lui ou sa langue. Pour la décence, elle est indispensable, dans quelque langue qu'on écrive. Rien de plus choquant, par exemple, que de voir le plus grave et le plus noble des historiens *traduit* en proverbes des halles. Mais jusque là il n'est pas difficile de réussir, surtout dans notre langue, qui est naturellement claire et noble. Un homme médiocre a *traduit* l'*Essai sur l'entendement humain*, et l'a *traduit* assez bien pour nous, et au gré de Locke lui-même.

Mais si un ouvrage profondément pensé est écrit avec énergie, la difficulté de le bien rendre commence à se faire sentir : on chercherait inutilement, dans la prose si travaillée de d'Ablancourt, la force et la vigueur du style de Tacite.

Quoique la brièveté donne toujours, sinon plus de force, au moins plus de vivacité à la

pensée, on ne l'exige de la langue du *traducteur* qu'autant qu'elle en est susceptible; et quoique le français ne puisse atteindre à la concision du latin de Salluste, il n'est pas impossible de le *traduire* avec succès. Mais l'énergie est un caractère de l'expression si adhérent à la pensée, que ce sera un prodige dans notre langue, diffuse et faible comme elle est en comparaison du latin, si Tacite est jamais *traduit*.

Ainsi, à mesure que, dans un ouvrage, le caractère de la pensée tient plus à l'expression, la *traduction* devient plus épineuse. Or les modes que la pensée reçoit de l'expression sont la force, comme je l'ai dit, la noblesse, l'élévation, la facilité, l'élégance, la grâce, la naïveté, la délicatesse, la finesse, la simplicité, la douceur, la légèreté, la gravité, enfin le tour, le mouvement, le coloris et l'harmonie : et de tout cela, ce qu'il y a de plus difficile à imiter n'est pas ce qui semble exiger le plus d'effort. Par exemple, dans toutes les langues, le style noble, élevé, se *traduit*; et le délicat, le léger, le simple, le naïf, est presque *intraduisible*: Dans toutes les langues, on réussira mille fois mieux à *traduire* Cinna qu'une fable de La Fon-

taine ou qu'une épître de Voltaire, par la raison que toutes les langues ont les couleurs entières de l'expression, et n'ont pas les mêmes nuances. Ces nuances appartiennent surtout au langage de la société; et rien n'est plus difficile à imiter, d'une langue à une autre, que le familier noble. Or c'est ce naturel exquis et pur qui fait le charme de ce qu'on appelle les ouvrages d'agrément. C'est là que le travail est plus précieux que la matière.

L'abondance et la richesse ne sont pas les mêmes dans toutes les langues. La nôtre, dans l'expression du sentiment et de la passion, est l'une des plus riches, et ne l'est pas encore assez. Dans les détails physiques, soit de la nature ou des arts, elle est plus pauvre et manque à tout moment, non pas de mots, mais de mots ennoblis. Cela vient de ce que nos poètes célèbres se sont plus exercés dans la poésie dramatique que dans la poésie descriptive. Aussi les combats d'Homère sont-ils plus difficiles à *traduire* dans notre langue que les belles scènes de Sophocle et d'Euripide; les Métamorphoses d'Ovide, plus difficiles que ses Élégies; les Géorgiques de Virgile, plus difficiles que l'Énéide; et dans celle-ci,

les jeux célébrés aux funérailles d'Anchise, plus difficiles à bien rendre que les amours de Didon. A l'égard des Géorgiques, M. l'abbé Delille a vaincu la difficulté ; et c'est un coup de maître dans l'art d'écrire.

Dans le genre noble, dès que le mot d'usage, le terme propre, n'est pas ennobli, le *traducteur* n'a de ressource que dans la métaphore ou dans la périphrase : et quelle fatigue pour lui de suivre par mille détours, à travers les ronces d'une langue barbare, un écrivain qui, dans la sienne, marche dans un chemin droit, uni, parsemé de fleurs !

On peut voir, à l'*article* MOUVEMENT DU STYLE, ce que j'entends par là. Ces mouvemens peuvent s'imiter dans toutes les langues, mais le tour de l'expression les rend plus ou moins vifs et plus ou moins rapides. Or la différence des tours est extrême d'une langue à une autre ; et surtout des langues où l'inversion est libre, à celles où les mots suivent timidement l'ordre naturel des idées.

On a dit tout ce qu'on a voulu sur l'inversion des langues anciennes ; on a cherché, on a trouvé des phrases où les mots transposés avaient par là même plus d'analogie avec le

trouble et le désordre de la pensée ; je le veux bien. Mais en général l'intérêt seul de flatter l'oreille, ou de suspendre l'attention, décidait de la place que l'on donnait aux mots. Prenez des cartes numérotées, mêlez le jeu, et donnez-le moi à rétablir dans l'ordre indiqué par les chiffres ; voilà l'image très-fidèle du mélange des mots dans la construction des anciens. Or quelle assimilation peut-il y avoir entre une langue dans laquelle, pour donner plus de grâce, plus de finesse, ou plus de force au tour de l'expression, il est permis de transposer tous les mots d'une phrase, de les combiner à son gré ; et une langue où, dans le même ordre que les idées se présentent naturellement à l'esprit, les mots doivent être rangés ? Les ouvrages où la clarté fait le mérite essentiel et presque unique de l'expression ne perdront rien, gagneront même à ce rétablissement de l'ordre naturel : mais lorsqu'il s'agit d'agacer la curiosité du lecteur, d'exciter son impatience, de lui ménager la surprise, l'étonnement et le plaisir que doit lui causer la pensée, ou de séduire son oreille par les modulations d'un style harmonieux ; quelle comparaison, entre la ligne droite de la phrase française et l'espèce

de labyrinthe de la période des anciens!

Le coloris de l'expression tient à la richesse du langage métaphorique, et à cet égard chaque langue a ses ressources particulières. La différence tient encore plus à l'imagination de l'écrivain qu'au caractère de la langue; et comme, pour imiter avec chaleur les mouvemens de l'éloquence, il faut participer au talent de l'orateur; de même, et plus encore, pour imiter le coloris de la poésie, il faut participer au talent du poète. Mais à l'égard de l'harmonie, ce n'est pas seulement une oreille juste et délicate qui la donne, elle doit être une des facultés de la langue dans laquelle on écrit. Les Italiens se vantent d'avoir d'excellentes *traductions* de Lucrèce et de Virgile; les Anglais se vantent d'avoir une excellente *traduction* d'Homère : quoi qu'il en soit du coloris, les Italiens peuvent-ils se dissimuler combien, du côté de l'harmonie, leurs faibles *traducteurs* sont loin de ressembler et à Lucrèce et à Virgile? Pope lui-même, tout élégant et orné qu'il est, peut-il donner la plus faible idée de l'harmonie des vers d'Homère, s'il est vrai que les vers d'Homère soient au moins aussi harmonieux que les vers de Virgile? Qu'a de com-

mun le vers rhythmique des Italiens et des Anglais avec l'hexamètre ancien ; avec ce vers dont le mouvement est si régulier, si sensible, si varié, si analogue à l'image ou au sentiment ; avec ce vers qui est le prodige de l'harmonie de la parole ?

Il n'y a pour les modernes, il le faut avouer, aucune espérance d'approcher jamais des anciens dans cette partie de l'expression, soit poétique, soit oratoire. La prose de Tourreil, de d'Olivet, celle de Bossuet lui-même, s'il avait *traduit* ses rivaux, n'aurait pas plus d'analogie avec celle de Démosthène et de Cicéron, que les vers de Corneille et de Racine avec les vers de Virgile et d'Homère.

Quelle est donc alors la ressource du *traducteur ?* De supposer, comme on l'a dit, que ces poètes, ces orateurs eussent écrit en français, qu'ils eussent dit les mêmes choses ; et soit en prose, soit en vers, de tâcher d'atteindre, dans notre langue, au degré d'harmonie qu'avec une oreille excellente, et beaucoup de peine et de soin, ils auraient donné à leur style.

C'est ici le moment de voir s'il est essentiel aux poètes d'être *traduits* en vers ; et la ques-

tion, ce me semble, n'est pas difficile à résoudre.

Entre la prose poétique et les vers, nulle différence, que celle de l'harmonie. La hardiesse des tours et des figures, la chaleur, la rapidité des mouvemens, tout leur est commun. C'est donc à l'harmonie que la question se réduit. Or quel est, dans notre langue, l'équivalent des vers anciens le plus consolant pour l'oreille? N'est-ce pas le vers tel qu'il est? Oui, sans doute; et quoique la prose ait son harmonie, elle nous dédommage moins. Il y a donc, tout le reste égal, de l'avantage à *traduire* en vers, des vers même d'une mesure et d'un rhythme tout différent. Mais cette différence de rhythme et l'extrême difficulté de suivre son modèle à pas inégaux et contraints, cette difficulté d'être en même temps fidèle à la pensée et à la mesure rend le succès si pénible et si rare, qu'on pourrait assurer que, dans tous les temps, il y aura plus de bons poètes que de bons *traducteurs* en vers.

Cependant le moyen, dit-on, de supporter la *traduction* d'un poète en prose? Eh quoi! serait-ce donc une chose si rebutante que de lire en prose harmonieuse un ouvrage

plein de génie, d'imagination et d'intérêt, qui serait un tissu d'événemens, de situations, de tableaux touchans ou terribles, où la nature serait peinte, et dans les hommes et dans les choses, avec ses plus vives couleurs? Je ne veux pas disputer à nos vers les charmes qu'ils ont pour l'oreille; mais sans ce nombre de syllabes périodiquement égal, ces repos et ces consonnances, l'expression noble, vive et juste de la pensée et du sentiment, ne peut-elle plus nous frapper d'admiration et de plaisir?

Parlons vrai : il est des poëmes dont le mérite éminent est dans la mélodie : ceux-là tombent, si le prestige du vers ne les soutient; car dès que l'âme est oisive, l'oreille veut être charmée. Mais prenez les morceaux touchans ou sublimes des anciens, et *traduisez*-les seulement, comme a fait Brumoi, en prose simple et décente; ils produiront leur effet. Je prends cet exemple dans le dramatique; et c'est réellement le genre qui se passe le mieux du prestige des vers, parce qu'il est intéressant et d'une chaleur continue. Mais par la raison contraire, on doit désirer que l'épopée et le poëme didactique soient *traduits* en vers. Les scènes tou-

chantes de l'*Iliade* se soutiennent dans la prose même de madame Dacier; mais les descriptions, les combats auraient besoin, dans notre langue, d'être *traduits*, comme en anglais, par un Pope ou par un Voltaire.

En général, le succès de la *traduction* tient à l'analogie des deux langues, et plus encore à celle des génies de l'auteur et du *traducteur*. Boileau disait de Dacier : *Il fuit les grâces, et les grâces le fuient.* Quel malheur pour Horace d'avoir eu pour *traducteur* le plus lourd de nos écrivains! La prose de Mirabeau, toute froide qu'elle est, n'a pu éteindre le génie du Tasse; mais elle a émoussé la gaîté piquante de l'Arioste, elle a terni toutes les fleurs de cette brillante imagination. C'était à La Fontaïne ou à Voltaire de *traduire* le poëme de *Roland furieux*.

Tout homme qui croit savoir deux langues se croit en état de *traduire*. Mais savoir deux langues assez bien pour *traduire* de l'une à l'autre, ce serait être en état d'en saisir tous les rapports, d'en sentir toutes les finesses, d'en apprécier tous les équivalens; et cela même ne suffit pas : il faut avoir acquis

par l'habitude la facilité de plier à son gré celle dans laquelle on écrit ; il faut avoir le don de l'enrichir soi-même, en créant, au besoin, des tours et des expressions nouvelles ; il faut avoir surtout une sagacité, une force, une chaleur de conception presque égale à celle du génie dont on se pénètre, pour ne faire qu'un avec lui, en sorte que le don de la création soit le seul avantage qui le distingue, et dans la foule innombrable des *traducteurs*, il y en a bien peu, il faut l'avouer, qui fussent dignes d'entrer en société de pensée et de sentiment avec un homme de génie. Madame La Fayette comparait un sot *traducteur* à un laquais que sa maîtresse envoie faire un compliment à quelqu'un. *Plus le compliment est délicat*, disait-elle, *plus on est sûr que le laquais s'en tire mal.* Presque toute l'antiquité a eu de pareils interprètes ; mais c'est encore plus sur les poètes que le malheur est tombé, par la raison que les finesses, les délicatesses, les grâces d'une langue sont ce qu'il y a de plus difficile à rendre, et que, par une singularité remarquable, presque tout ce qui nous reste en prose de l'antiquité se réduit à l'éloquence et au raisonnement, deux genres d'écrire

sérieux et graves, dont les beautés solides peuvent passer dans toutes les langues sans trop souffrir d'altération, comme ces liqueurs pleines de force qui se transportent d'un monde à l'autre sans perdre de leur qualité, tandis que des vins délicats et fins ne peuvent changer de climat.

Mais une image plus analogue fera mieux sentir ma pensée. On a dit de la *traduction* qu'elle était comme l'envers de la tapisserie : cela suppose une industrie bien grossière et bien mal-adroite. Faisons plus d'honneur au copiste, et accordons-lui en même temps l'adresse de bien saisir le trait et de bien placer les couleurs : s'il a le même assortiment de nuances que l'artiste original, il fera une copie exacte, à laquelle on ne désirera que le premier feu du génie ; mais s'il manque de demi-teintes, ou s'il ne sait pas les former du mélange de ses couleurs, il ne donnera qu'une esquisse, d'autant plus éloignée de la beauté du tableau, que celui-ci sera mieux peint et plus fini. Or la palette de l'orateur, de l'historien, du philosophe, n'a guère, si j'ose le dire, que des couleurs entières, qui se retrouvent partout : celle du poète est plus riche en nuances, et ces nuances, le plus

souvent, sont exclusivement données à la langue dans laquelle il a composé. J'ai presque dit avec laquelle il a pensé; car l'idée, en naissant, cherche le mot qui doit la rendre, et s'il lui manque, elle s'éteint.

TRAGÉDIE.

Lorsqu'on a lu ces beaux vers de Lucrèce,

Suave, mari magno, turbantibus æquora ventis,
E terra magnum alterius spectare laborem;
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est. *

on croit avoir trouvé dans le cœur humain le principe de la *tragédie*; mais on se trompe. Il est bien vrai que l'homme se plaît naturellement à s'effrayer d'un danger qui n'est pas le sien, et à s'affliger en simple spectateur sur le malheur de ses semblables. Il est vrai

* « Lorsque les vents soulèvent la vaste mer, il est doux de contempler du rivage le travail et le danger d'autrui : non que ce soit un plaisir de voir son semblable dans la souffrance; mais parce qu'il est doux de se dire à soi-même : voilà des maux dont je suis exempt. »

aussi que la joie secrète d'être à l'abri des maux dont il est témoin peut contribuer par réflexion au plaisir que lui cause le spectacle de l'infortune. Mais d'abord les enfans, qui ne font certainement pas cette réflexion, ont un plaisir très-vif à être émus de crainte et de pitié par des récits terribles et touchans : ce plaisir n'est donc pas, dans la simple nature, l'effet d'un retour sur soi-même. De plus, si la vue du danger ou du malheur d'autrui nous était agréable, comme le dit Lucrèce, par la comparaison de nous-mêmes avec celui que nous voyons dans le péril et la souffrance, plus sa situation serait affreuse, plus nous aurions de plaisir à n'y être pas; la réalité nous en serait encore plus agréable que l'image; et dans l'image, plus l'illusion serait forte, plus le spectacle nous serait doux. Or il arrive au contraire que, si l'image est trop ressemblante et le spectacle trop horrible, l'âme y répugne, et ne peut le souffrir. (*Voyez* ILLUSION.) Enfin si la joie de se voir exempt des maux auxquels on s'intéresse faisait le charme de la compassion, plus le péril serait loin de nous, plus le plaisir serait pur et sensible : rien de plus rassurant en effet que la différence de celui qui souffre avec celui qui voit

souffrir ; rien de plus effrayant au contraire que les rapports d'âge, de condition, de caractère de l'un à l'autre : et cependant il est certain que plus l'exemple nous touche de près, par les rapports du malheureux avec nous-mêmes, plus l'intérêt qui nous y attache a pour nous de force et d'attrait. Ce n'est donc pas, comme le dit Lucrèce, par réflexion sur nous-mêmes que nous aimons à nous effrayer, à nous affliger sur autrui.

Principe de la tragédie. Le vrai plaisir de l'âme, dans ses émotions, est essentiellement le plaisir d'être ému, de l'être vivement, sans aucun des périls dont nous avertit la douleur. Ainsi la sûreté personnelle, *tui sine parte pericli*, est bien une condition sans laquelle le spectacle *tragique* ne serait pas un plaisir; mais ce n'est pas la cause du plaisir qu'on y éprouve : il naît de l'attrait naturel qui nous porte à exercer toutes nos facultés et du corps et de l'âme, c'est-à-dire à nous éprouver vivans, intelligens, agissans et sensibles. C'est cet exercice modéré de la sensibilité naturelle qui rend les enfans si avides du merveilleux qui les effraie; c'est ce qui fait courir une populace grossière au lieu du supplice des criminels; c'est ce qui fait chérir à quel-

ques nations les combats d'animaux et de gladiateurs, ou des spectacles horriblement *tragiques ;* c'est ce qui entraîne des nations plus douces, plus sensibles, ou, si l'on veut, plus faibles, au théâtre des passions ; c'est, en un mot, ce qui fait le charme de la poésie de sentiment.

Mais peu de sentimens sont assez pathétiques pour animer un long poëme. La joie ou la volupté peut animer une chanson ; la tendresse peut animer une idylle ou une élégie ; l'indignation, une satire ; l'enthousiasme, une ode ; l'admiration, par intervalles, peut suppléer, dans l'épopée et même dans la *tragédie*, à un intérêt plus pressant. Mais le vrai, le grand pathétique est celui de la terreur et de la pitié : ces deux sentimens ont sur tous les autres l'avantage de suivre le progrès des événemens, de croître à mesure que le péril augmente, de presser l'âme par degré, jusqu'au terme de l'action ; au lieu que, par exemple, l'admiration et la joie naissent dans toute leur force, et s'affaiblissent presque en naissant.

Essence de la tragédie. Le double intérêt de la terreur et de la pitié doit donc être l'âme de la *tragédie.* Pour cela, il est de l'essence

de ce spectacle 1° de nous présenter nos semblables dans le péril et dans le malheur; 2° de nous les présenter dans un péril qui nous effraie, et dans un malheur qui nous touche; 3° de donner à cette imitation une apparence de vérité qui nous séduise et nous persuade assez pour être émus comme nous nous plaisons à l'être, jusqu'à la douleur exclusivement. De là toutes les règles sur le choix du sujet, sur les mœurs et les caractères, sur la composition de la fable, et sur toutes les vraisemblances du langage et de l'action.

Du sujet. L'homme tombe dans le péril et dans le malheur par une cause qui est *hors de lui*, ou *en lui-même*. *Hors de lui*, c'est sa destinée, sa situation, ses devoirs, ses liens, tous les accidens de la vie, et l'action qu'exercent sur lui les dieux, la nature, les hommes : de ces causes, les plus *tragiques* sont celles que le malheureux chérit, et dont il n'avait lieu d'attendre que du bien. *En lui-même*, c'est sa faiblesse, son imprudence, ses penchans, ses passions, ses vices, quelquefois ses vertus : de ces causes, la plus féconde, la plus pathétique, et la plus morale, c'est la passion combinée avec la bonté naturelle.

Deux systèmes de tragédie. Cette distinction des causes du malheur, ou *hors de nous*, ou *en nous-mêmes*, fait le partage des deux systèmes de *tragédie*, ancien et moderne; et d'un coup d'œil on y peut voir les caractères de l'un et de l'autre, leurs différences, leurs rapports, les genres propres à chacun d'eux, et tous les genres mitoyens qui résultent de leur mélange.

Système ancien. Sur le théâtre ancien, le malheur du personnage intéressant était presque toujours l'effet d'une cause étrangère; et lorsqu'il y avait de sa faute par imprudence, faiblesse ou passion, comme dans OEdipe, Hécube, Phèdre, etc., le poète avait soin de donner à cette cause une cause première, comme la destinée, la colère des dieux ou leur volonté sans motif, en un mot la fatalité; et cela, dans les sujets mêmes qui semblent les plus naturels. Par exemple, si Agamemnon était assassiné en arrivant dans son palais, un dieu l'avait prédit, et le poète ne manquait pas de faire annoncer par Cassandre que telle était la destinée de ce malheureux fils d'Atrée et de Tantale : de même si les fils d'OEdipe se déclaraient une guerre impie, c'était l'effet inévitable des imprécations de leur père; et

les poètes avaient grand soin d'en avertir les spectateurs.

Dans les sujets tirés du théâtre des Grecs ou de leur histoire fabuleuse, ce même dogme a été reçu sur tous les théâtres du monde. Oreste, condamné par un dieu à tuer sa mère, et, pour ce crime inévitable, tourmenté par les Euménides, n'est guère moins intéressant pour nous que pour les Athéniens ; car la vraisemblance et l'effet théâtral n'exigent pas que l'on croie à la fiction, mais qu'on y adhère : et c'est à quoi se sont mépris les spéculateurs, qui, de leur cabinet, ont voulu régler le théâtre.

Les poètes ont mieux jugé du pouvoir de l'illusion, et de la facilité qu'on a toujours à déplacer les hommes : ils ont pris les sujets des Grecs; fait du théâtre de Paris le théâtre d'Athènes ; ressuscité Mérope, OEdipe, Iphigénie, Oreste; rétabli sur la scène le culte, les mœurs, les usages antiques, avec toutes les circonstances des lieux, des hommes, et des faits ; et les Français, à ce spectacle, sont devenus Athéniens. Ainsi, nous avons vu revivre l'ancienne *tragédie* avec tout ce qu'elle eut jamais de plus touchant, de plus terrible, mais avec une plénitude et une continuité

d'action, une gradation d'intérêt, un enchaînement de situations, un développement de mœurs, de sentimens, de caractères, un art et des ressorts inconnus aux anciens.

Cependant comme cette source n'était pas inépuisable, et que de nouvelles circonstances indiquaient de nouveaux moyens, le génie a tenté de s'ouvrir une autre carrière.

Système moderne. Les anciens, à côté du système de la fatalité, donné par la religion et par l'histoire de leur pays, avaient, comme nous, le système des passions actives, donné par la nature; ils l'ont employé quelquefois, comme dans l'*Electre* et dans le *Thyeste*, mais soit qu'il leur parût moins imposant, moins pathétique, soit qu'il ne s'accordât pas si bien avec la forme, les moyens et l'intention de leur théâtre, ils l'avaient négligé. Les modernes s'en sont saisis : ils ont fait de la *tragédie* non pas le tableau des calamités de l'homme esclave de la destinée, mais le tableau des malheurs et des crimes de l'homme esclave de ses passions. Dès lors le ressort de l'action *tragique* a été dans le cœur de l'homme, et tel est le nouveau système dont Corneille est le créateur.

Subdivision des deux systèmes. Mais chacun

de ces deux systèmes se subdivise en divers genres.

Chez les Grecs, il y avait quatre sortes de *tragédie*, l'une pathétique, l'autre morale, et l'une et l'autre simple ou implexe. La *tragédie* morale se terminait, au gré de la loi, par le succès des bons et par le malheur des méchans. La *tragédie* pathétique se terminait au contraire par le malheur du personnage intéressant, c'est-à-dire naturellement bon et digne d'un meilleur sort : Aristote voulait qu'il eût contribué à son malheur par quelque faute involontaire, mais dans le système ancien cet adoucissement n'est constamment fondé ni en raisons ni en exemples. La *tragédie* simple était celle qui n'avait point de révolution décisive, et dans laquelle les choses suivaient un même cours, comme dans le *Thyeste :* celui qui méditait de se venger, se venge ; celui qui, dès le commencement, était dans le péril et le malheur, y succombe, et tout est fini. Dans cette espèce de fable, il y a des momens où la fortune semble changer de face, et ces demi-révolutions produisent des mouvemens très-pathétiques; mais elles ne décident rien. Dans la fable implexe, il y a révolution ou changement de fortune ;

et la révolution est simple, ou double en sens contraire. (*Voyez* RÉVOLUTION.) Voilà toutes les forme de la *tragédie* ancienne; et l'on voit que les différences ne sont que dans l'événement et dans la façon de l'amener. Aristote distingue aussi les fables dont les incidens viennent du dehors, et les fables dont les incidens naissent du fonds du sujet; il entend les circonstances de l'action, et non les mœurs des personnages: aussi dit-il expressément que la *tragédie* n'agit point pour imiter les mœurs, qu'elle peut même s'en passer; et tout ce qu'il demande pour émouvoir, c'est un personnage sans caractère, mêlé de vices et de vertus, ou, si l'on veut, sans vertus et sans vices, qui ne soit ni méchant ni bon, mais malheureux par une erreur ou par une faute involontaire; et en effet c'en était assez dans le système des anciens.

Quand les modernes ont employé le système des passions, tantôt ils l'ont réduit à sa simplicité, et tantôt ils l'ont combiné avec celui de la destinée: de là les divers genres de la *tragédie* nouvelle.

Lorsque, dès l'avant-scène jusqu'au dénoûment, la volonté, la passion ou la force des caractères agit seule et par elle-même,

produit les incidens et les révolutions, noue, enchaîne et dénoue l'action théâtrale, c'est le système des modernes dans toute sa simplicité, et ce genre se subdivise en trois. Le premier est celui où le personnage intéressant fait son malheur soi-même, comme Roxane et le fils de Brutus; le second est celui où le caractère intéressant est aux prises avec des méchans, et qu'il est menacé d'en être la victime, comme Britannicus, comme Zopire et ses enfans; le troisième est celui où, sans le concours des méchans, le personnage intéressant est malheureux par la situation pénible et douloureuse où le réduit le contraste de ses devoirs et de ses penchans, ou de deux intérêts contraires, et par la violence qu'il se fait à lui-même, ou qu'on fait à sa volonté, mais avec un droit légitime, comme dans le *Cid*, dans *Inès*, dans *Zaïre*.

Si la violence vient du dehors, soit des dieux, soit de la fortune, soit d'un pouvoir irrésistible, ces incidens, étrangers aux mœurs des personnages qui sont en scène, rentrent dans l'ordre de la fatalité : mais ce genre, approchant de celui des Grecs, ne laisse pas d'être plus fécond, en ce qu'il déploie tous les ressorts du cœur humain, et qu'il établit

sur la scène le combat le plus douloureux entre la nature et la destinée, entre la passion qui veut être libre et la fatale nécessité qui l'enchaîne et lui fait la loi.

A présent, si l'on considère que ces divers genres peuvent se réunir dans le même sujet et se combiner dans une même fable, comme je l'ai fait observer dans l'*Iphigénie en Aulide*, et comme on peut le voir dans la *Sémiramis*; qu'il est du moins très-naturel que le mobile soit dans la passion, et l'obstacle dans la fortune; qu'il est même rare que l'action soit assez simple pour n'avoir qu'un ressort; que, dans le concours de divers caractères intéressés à l'événement, chacun d'eux étant passionné et naturellement bon, ou méchant, ou mixte, ce n'est plus une passion qui agit, mais une foule de passions contraires, et chacune selon le naturel du personnage qu'elle anime, du rapport d'âge; de rang et de qualités respectives, comme du fils au père et du sujet au roi; si, dans ce choc, on fait concourir les droits du sang et de l'hymen, de l'amour et de l'amitié, de la nature et de la patrie, etc., on sera étonné de la fécondité que les mœurs donnent à l'action, et l'on aura de la peine à concevoir que les

anciens les aient comptées pour si peu de chose.

Avantages du système ancien. Ce n'est pourtant pas sans raison que les anciens avaient préféré le système de la fatalité. 1° Il était le plus pathétique. Quoi de plus capable en effet de frapper les esprits de compassion et de terreur, que de voir l'homme, esclave d'une volonté qui n'est pas la sienne, et jouet d'un pouvoir injuste, capricieux, inexorable, s'efforcer en vain d'éviter le crime qui l'attend ou le malheur qui le poursuit! C'est ce dogme que les stoïciens enseignaient et que Sénèque a exprimé en deux mots : *Volentem ducunt fata, nolentem trahunt;* c'est cette déplorable condition de l'homme, que l'OEdipe français expose en si beaux vers :

Misérable vertu, don stérile et funeste,
Toi, par qui j'ai tissu des jours que je déteste,
A mon noir ascendant tu n'as pu résister.
Je tombais dans le piége en voulant l'éviter.
Un dieu plus fort que moi m'entraînait dans le crime;
Sous mes pas fugitifs il creusait un abîme;
Et j'étais malgré moi, dans mon aveuglement,
D'un pouvoir inconnu l'esclave et l'instrument.
Voilà tous mes forfaits : je n'en connais point d'autres.
Impitoyables dieux, mes crimes sont les vôtres,
Et vous m'en punissez!

Ainsi l'innocence, confondue avec le crime par le caprice aveugle et tyrannique de l'inflexible destinée, est sans cesse exposée sur le théâtre ancien à la compassion des hommes asservis sous la même loi. L'antre de Polyphème, où Ulysse et ses compagnons voyaient tous les jours dévorer quelqu'un de leurs amis et attendaient leur tour en frémissant, est le symbole du théâtre d'Athènes. C'est là sans doute le *tragique* le plus fort, le plus terrible, le plus déchirant, et celui qui, dans tous les temps, fera verser le plus de larmes.

2° Il était plus facile à manier. Les dieux agissent comme bon leur semble : la destinée est impénétrable et ne rend point compte de ses décrets : au lieu que la nature en action est soumise à ses propres lois, et que ces lois nous sont connues. La balance de la volonté a ses poids et ses contre-poids : le flux et le reflux des passions, leurs accès, leurs relâches et leurs révolutions, leur choc et le degré de force qui décide de l'ascendant, tout a sa règle au-dedans de nous-mêmes ; et un coup d'œil sur les combinaisons que je viens d'indiquer en parlant des mœurs fera sentir la difficulté de mettre chaque pièce de cette machine à sa place, et de lui donner le degré de ressort et

d'activité qu'elle doit avoir. Que l'on compare le mécanisme de l'*OEdipe* de Sophocle ou de l'*Oreste* d'Euripide, avec celui de *Polyeucte*, de *Britannicus* ou d'*Alzire*, et l'on verra combien les Grecs devaient être à leur aise avec la destinée et la fatalité.

Rien de plus *tragique* sans doute que de voir un ami, sans le savoir, tuer son ami; un fils, son père; une mère, son fils; un fils, sa mère : j'en conviens avec Aristote. Rien de plus effrayant que la situation du malheureux qui, par erreur, va répandre un sang qui lui est cher. Corneille ne voyait rien de pathétique dans la situation de Mérope et d'Iphigénie, l'une allant immoler son fils, l'autre, son frère; et Corneille était dans l'erreur. « Ce frère, disait-il, et ce fils leur étant inconnus, ils ne peuvent être pour elles qu'ennemis ou indifférens. » Mais si Mérope ou Iphigénie ne connaissent pas le crime qu'elles vont commettre, le spectateur en est instruit, et par un pressentiment du désespoir où serait une mère qui aurait immolé son fils, une sœur qui aurait tué son frère, on frémit pour elle de son erreur et du coup qu'elle va frapper.

A plus forte raison, rien de plus intéres-

sant que la situation d'un tel personnage, si le crime n'est reconnu qu'après qu'il est commis.

Mais à la place d'une erreur involontaire ou d'une nécessité inévitable, que l'on mette la passion ; quel art ne faut-il pas alors pour concilier l'intérêt avec des crimes bien moins horribles, pour faire plaindre, par exemple, le meurtrier de Zaïre, ou l'indigne fils de Brutus ? Il est des crimes que, dans l'emportement, un homme naturellement bon peut commettre ; chacun de nous, dans un accès de passion, en est capable, et c'est ce qui nous fait chérir encore et plaindre ceux qui les ont commis. Mais si le crime révolte la nature, la passion même la plus violente ne suffit pas pour l'excuser : un parricide n'est pas seulement un homme passionné, c'est un monstre ; ce monstre ne peut nous toucher. Il y a plus : on ne pardonne à la passion la simple cruauté que dans un mouvement soudain, rapide, involontaire ; la cruauté préméditée rend le crime odieux, quelque passionné qu'il soit. Nulle difficulté au contraire dans les sujets où la fatalité domine : Hercule, rendu furieux par la haine de Junon, tue ses enfans et sa femme ; Oreste,

forcé d'obéir à un dieu, assassine sa mère, et pour ce crime inévitable il est livré aux Euménides ; Hercule et Oreste sont intéressans, et d'autant plus que leur action est plus atroce. Il en est de même de l'erreur d'Œdipe. Toute l'indignation se rejette sur les dieux, la compassion reste aux hommes. Le pathétique de l'action ne se réduit pas à la catastrophe : le crime peut être annoncé, et si l'on voit de loin l'inexorable destiné se complaire à dresser les piéges, à creuser, à cacher l'abîme où le malheureux doit tomber, l'y attirer ou l'y conduire, l'y pousser elle-même et l'y précipiter, plus ce prodige de méchanceté nous est odieux, et plus nous devient cher celui qui en est la victime. Voilà pourquoi, entre tous les sujets, Aristote préfère ceux où le crime serait le plus atroce, s'il était volontaire et libre.

3° Le système des anciens était plus favorable à la grandeur de leurs théâtres, à la pompe solennelle des spectacles qu'on y donnait. Ces spectacles faisaient partie des fêtes où toute la Grèce accourait ; il fallait donc que l'amphithéâtre pût contenir une multitude assemblée, et que le théâtre fût proportionné à ce cercle immense de spectateurs. Mais une

scène spacieuse demandait une action grande et forte, où tout fût peint comme dans un tableau destiné à être vu de loin, et c'est à quoi le système de la fatalité s'accommodait mieux que le nôtre; car en faisant venir du dehors les événemens *tragiques*, il simplifiait tout et ne laissait à l'action théâtrale que des masses à présenter. La peinture des passions, dont tous les détails nous enchantent, n'aurait eu là aucun relief : ces touches délicates, ces reflets, ces nuances, ces développemens, si précieux pour nous, auraient été perdus, et au contraire des traits de force, qui, vus de près, feraient sur nous des impressions trop douloureuses, adoucis par la perspective, n'avaient de pathétique que ce qu'il en fallait pour l'âme des Athéniens. C'est sur leur théâtre que Philoctète devait paraître couvert de lambeaux, se traînant, se roulant par terre et rugissant de douleur; c'est là qu'OEdipe devait paraître, les yeux crevés, versant sur ses enfans des gouttes de sang au lieu de larmes; qu'Oreste, poursuivi par les Furies, devait tomber dans les convulsions et demander à sa sœur Electre qu'elle essuyât l'écume de ses lèvres; c'est là que le supplice de Prométhée, les tourmens d'Hercule et les

fureurs d'Ajax étaient en proportion avec la grandeur du spectacle.

4° Ce système remplissait mieux l'objet religieux, politique et moral que l'on se proposait alors. Il est évident, quoi qu'en dise Aristote, que le caractère de l'action *tragique* prenait trop sur la liberté, et soit que le personnage intéressant ressemblât par son caractère à l'agneau docile et timide qui se laisse mener à l'autel, ou au taureau fougueux qui se débat sous le couteau du sacrificateur, l'événement n'en était pas moins l'accomplissement d'un décret qui décidait du sort de l'homme, et quel que fût l'instrument du malheur, et quelle qu'en fût la victime, l'un et l'autre étaient sous l'empire de l'inflexible nécessité. Par là l'objet poétique était rempli : *car la terreur nous vient*, dit Aristote, *de la possibilité que nous voyons à ce qu'un malheur semblable nous arrive, et la pitié nous vient de l'indignité de ce malheur, qui nous semble peu mérité.*

Mais où était le but moral ? où était le fruit de l'exemple ? De ce qu'OEdipe a tué son père sans le savoir, et qu'il a épousé sa mère, quelle conséquence tirer ? que c'est un crime horrible d'exposer ses enfans. Mais

avant que Jocaste eût exposé le sien, son sort lui avait été prédit. Dans cet exemple, le malheur n'est donc pas la suite du crime. OEdipe a été imprudent : un homme, dit-on, menacé de tuer son père et d'épouser sa mère, aurait dû ne pas voyager, n'avoir de querelle avec personne et ne se marier jamais. Mais ceux qui raisonnent si bien ont oublié que, dans le système des Grecs, la destinée était inévitable, et qu'il était dans celle d'OEdipe de faire tout ce qu'il a fait.

Il est donc vrai, comme l'a reconnu Marc-Aurèle, que le but moral, religieux et politique de la tragédie ancienne était de frapper les esprits de l'ascendant de la destinée, afin d'accoutumer les hommes aux événemens de la vie, de les y résigner d'avance et de les rendre patiens, courageux et déterminés. Cette habitude, donnée à un peuple, de tout voir sans étonnement et de tout souffrir sans faiblesse, était favorable aux mœurs publiques; et quant à ce qui pouvait résulter, dans le détail des mœurs privées, du système de la nécessité, les poètes s'en inquiétaient peu : c'était aux lois à y pourvoir.

A l'avantage de former dans un état républicain exposé aux plus grand revers une masse

d'hommes préparés à tout et résolus à tout, se joignait celui de leur faire voir que tous les hommes étaient égaux sous l'empire de la destinée ; que les plus élevés étaient sujets à l'imprudence et à l'erreur ; que les dieux se jouaient des rois ; que tout ce qui flatte l'orgueil était fragile et périssable, et que les plus grandes calamités et les plus grands crimes étant réservés aux souverains, il était également insensé d'aspirer à l'être, et de souffrir qu'il y en eût. C'est ce qu'il était important d'inculquer à des peuples libres.

Voilà les raisons de préférence qui avaient décidé les anciens en faveur du système de la fatalité. Mais puisque ce système avait tant d'avantages, pourquoi nous en être éloignés ? Est-ce pour écarter l'idée d'une destinée injuste, d'une aveugle nécessité ? Nullement ; et l'on voit assez que, tant que les modernes ont pu tirer de ce système des spectacles intéressans, ils ne s'en sont pas fait scrupule. Est-ce que, l'opinion ayant changé, la vraisemblance et l'intérêt des anciennes fables seraient perdus pour nous ? Encore moins : l'illusion supplée à la croyance. Les sujets les plus pathétiques de notre théâtre sont pris du théâtre des Grecs. L'Œdipe, l'Oreste, la

Phèdre, les deux Iphigénies, la Mérope, le Philoctète, etc., réussiront dans tous les temps et chez tous les peuples du monde.

Mais si ce n'a pas été pour rendre la *tragédie* plus morale ou plus intéressante qu'on en a fait un nouveau système, qu'est-ce donc qui l'a introduit? Le cours naturel des choses, un nouvel ordre de circonstances, la difficulté qu'éprouvait l'art à s'accommoder des anciens sujets, leur épuisement, des avantages d'une autre espèce que l'on croyait trouver dans le système des passions.

Avantages du nouveau système. Voyez d'abord, dans l'*article* POÉSIE, combien l'histoire fabuleuse des Grecs, leur religion et leurs mœurs étaient favorables à leurs systèmes, et combien ce qui leur était propre est étranger partout ailleurs.

Les spectateurs, comme je l'ai dit, se dépaysent aisément; mais l'illusion qui les entraîne tient elle-même aux convenances, et ce système religieux des Grecs ne peut convenir qu'aux sujets qu'il a consacrés. Il n'eût donc jamais fallu sortir de leur histoire fabuleuse, et dans ce cercle le génie *tragique* se fût trouvé trop à l'étroit.

Il est bien vrai que, dans tous les temps et

chez tous les peuples du monde, on semble reconnaître dans la fortune, et dans ce qu'on appelle le hasard des événemens, une espèce de fatalité, et que par conséquent il était possible d'inventer des sujets où tout fût conduit par le sort ou par des causes inévitables; mais des accidens sans rapports, sans liaison de l'un à l'autre, aussi dénués de vraisemblance que de vérité, n'ayant pour eux ni l'opinion réelle ni la tradition fabuleuse, auraient manqué de consistance et d'autorité sur la scène, et n'auraient pas été assez évidemment l'effet d'une puissance tyrannique, attachée à rendre les hommes ou coupables ou malheureux, pour que de ces spectacles du malheur et du crime on reçût la même impression de terreur dont les Grecs se sentaient frappés, et dont leur système religieux nous frappe encore nous-mêmes dans les sujets où il est empreint.

Cet amas d'incidens fortuits, dont il n'y a rien à conclure, ont pu occuper nos aïeux à la renaissance des lettres; et quand ni l'esprit, ni le goût, ni le jugement même n'étaient formés, on en faisait sur tous les théâtres de l'Europe des comédies sans comique, des *tragédies* sans intérêt. La curiosité, la surprise

étaient les seules émotions qu'on éprouvait à ces spectacles ; mais ne connaissant rien de mieux, on croyait voir le mieux possible.

Enfin Corneille ayant découvert, au milieu de ce chaos, une nouvelle source d'événemens *tragiques*, aussi intéressans dans leurs causes que terribles dans leurs effets, ce fut un cri universel; et l'Europe moderne reconnut la *tragédie* qui lui était propre.

L'homme libre sous un dieu juste, qui permettait le mal sans en être la cause, l'homme en proie à ses passions, en butte à celles de ses semblables, et rendu malheureux par lui-même ou par eux, devint l'objet de la *tragédie*, et le nouveau spectacle affligeant et terrible dont elle frappa les esprits.

Or les avantages de ce nouveau système sont d'être plus fécond, plus universel, plus moral, plus propre à la forme et à l'étendue de nos théâtres, plus susceptible de tout le charme de la représentation.

1° *Plus fécond*, parce qu'il met en jeu tous les ressorts du cœur humain, qu'il en fait les mobiles de l'action théâtrale, qu'il donne lieu aux développemens de toutes les passions actives, que de leur mélange il compose des caractères pleins d'énergie et de chaleur, que

de leurs contrastes il tire des situations variées à l'infini, que de leurs combats il fait naître une foule de mouvemens qui étaient inconnus aux anciens.

Non seulement la passion agite l'âme, mais elle altère la raison, la séduit, la trompe, l'égare, et la range de son parti : de là tout l'artifice qu'elle emploie pour en imposer à celui qu'elle obsède et à tous ceux qu'elle a intérêt de persuader et d'émouvoir ; de là l'éloquence de deux passions contraires, pour se vaincre mutuellement ; de là les changemens rapides d'opinion, de sentimens et de langage dans le même homme, soit que deux passions le tourmentent et le dominent tour à tour, soit qu'une seule passion ait à combattre en lui la bonté naturelle, à triompher de l'innocence, à vaincre un reste de pudeur, à faire taire le devoir, à surmonter la vertu même, à se délivrer de la honte, et à s'affranchir du remords. Voilà ce qui ouvre à notre théâtre un champ si vaste et si fécond.

Quand l'homme agit par une impulsion étrangère et irrésistible, il n'y a pas à balancer. Mais quand il doit se décider par les mouvemens de son cœur, et que ces mouvemens, comme celui des flots, sont tumultueux et

rapides, qu'il est tour à tour entraîné en sens contraires avec la même violence; que presque au même instant que le désir l'emporte, la honte le repousse; et qu'au moment où l'espérance commence à l'élever, il se sent abattu par la crainte et par la douleur; c'est là qu'un naturel sensible, ardent, impétueux, se montre sous toutes les faces et dans toutes les attitudes; c'est là que le génie a de quoi s'exercer dans l'art d'imiter et de peindre. Le système moderne, osons le dire, est le seul où le cœur humain ait été pris par tous les côtés sensibles, et savamment approfondi.

2° *Plus universel.* Le système ancien est fondé sur une opinion locale. Il est vrai que cette opinion sera reçue partout comme hypothèse : mais il ne sera permis d'y adapter que l'histoire des temps et des lieux où elle a régné. Au contraire, le système des passions est de tous les pays et de tous les siècles : partout l'homme a été conduit par les mouvemens de son cœur; partout il s'est rendu coupable et malheureux par ses passions. Notre théâtre est le tableau du monde.

3° *Plus moral.* C'est une chose utile sans doute que d'habituer l'homme au malheur, puisqu'il y est exposé sans cesse. Mais d'un

côté, l'indignation, l'impiété, le désespoir; de l'autre, le découragement, l'abattement, l'abandon de soi-même, sont les écueils d'une âme ou forte ou faible, qui s'est laissé frapper de l'ascendant de la destinée, de la nécessité d'en subir les décrets : au lieu qu'il est d'une utilité absolue d'apprendre à l'homme à se craindre lui-même, à être sans cesse en garde contre les ennemis qu'il recèle au fond de son cœur.

Dans un état exposé à de grands périls, sujet à de grandes révolutions, où tout homme devait être déterminé à tout risquer, à tout souffrir, peut-être cet abandon de soi-même aux décrets de la destinée était-il la vertu de premier besoin, et devait-il former le caractère national. Mais dans une monarchie vaste et tranquille, où une partie des forces de la nation suffit à sa défense, le bonheur public tient essentiellement à des mœurs tempérées. La *tragédie* qui réprime les mouvemens de l'âme, est donc une leçon politique, en même temps qu'une leçon de mœurs. La haine la colère, la vengeance, l'ambition, la noire envie, et surtout l'amour, étendent leur ravage dans tous les états, dans tous les ordres de la société. Ce sont là les

vrais ennemis domestiques, et ceux qu'il est le plus essentiel de nous faire craindre, par la peinture des malheurs où ils peuvent nous entraîner, puisqu'ils ont entraîné des hommes souvent moins faibles, plus sages et plus vertueux que nous; et c'est à quoi les Grecs n'ont pas même pensé. Si, dans la *tragédie* ancienne, la passion est quelquefois la cause ou l'instrument du malheur, ce malheur ne tombe pas sur l'homme passionné, mais sur quelque victime innocente. Or, pour réprimer en nous la passion, il ne s'agit pas de nous faire voir qu'elle est funeste aux autres, mais à nous-mêmes. On dirait que les Grecs évitaient à dessein le but moral que nous cherchons, car ils n'ont pu le méconnaître. Quoi de plus simple en effet pour guérir les hommes de leurs passions, que de leur en montrer les victimes? quoi de plus terrible que l'exemple d'un homme à qui la nature et la fortune avaient tout accordé pour être heureux, et en qui une seule passion, la même dont chacun de nous porte le germe dans son sein, a tout ravagé, tout détruit? C'est ce rapport, cette induction qui rend l'exemple salutaire, et Aristote lui-même l'a reconnu, mais dans dans sa Rhétorique. « L'orateur, dit-il, pour

imprimer la crainte à ses auditeurs, doit leur faire voir qu'ils sont en péril; et pour cela mettre sous leurs yeux l'exemple de ceux qui sont tombés dans les malheurs dont il les menace ». Mais l'orateur ne leur dit point : *Si vous disputez le pas à un inconnu, comme fit Œdipe, ou si vous êtes curieux comme lui, vous tuerez votre père, vous épouserez votre mère, vous vous arracherez les yeux.* Il leur dit : *Si vous vous livrez à vos passions, vous en serez les victimes; si vous calomniez le juste, si vous opprimez l'innocent, le ciel, qui les aime, les vengera.*

S'il nous présente un ravisseur horriblement puni, comme Thyeste, il ne nous fera pas voir à côté un monstre exécrable, comme Atrée, jouissant de sa vengeance, et du jour qu'il a fait pâlir; mais il opposera l'innocent au coupable, et nous montrera celui-ci plus malheureux dans ses succès que l'autre au comble de l'infortune, l'enfer dans l'âme d'Anitus, le ciel dans l'âme de Socrate. Enfin s'il nous met sous les yeux des exemples de la peine attachée aux crimes, ce crime ne sera pas l'effet de l'erreur, car de l'erreur il n'y a rien à conclure; mais de la faiblesse, de l'imprudence ou de la passion,

car on peut y remédier. Il est donc évident que le dessein qu'Aristote attribue à l'orateur et celui qu'il attribue au poète ne sont pas les mêmes. Le but de l'orateur, dans son sens, est de rendre les hommes justes et sages par crainte; et le but du poète est de les guérir de la crainte, en les habituant au malheur.

Or cette disparate n'existe plus entre la morale de l'éloquence et celle de la *tragédie;* et dans le système moderne, le but du poète est le même que celui de l'orateur.

4° *Ce système est encore plus propre à la forme de nos théâtres : j'en ai déjà indiqué la raison.* Le théâtre a sa perspective : le nôtre est nécessairement moins vaste que celui des Grecs; le spectacle, qui chez eux était une solennité, n'est chez nous qu'un amusement; au lieu d'une nation assemblée, c'est un petit nombre de citoyens; au lieu d'un grand cirque en plein ciel, c'est une assez petite salle. L'avantage du théâtre ancien était donc dans la pantomime et dans la force des tableaux; l'avantage du nôtre est dans l'éloquence et dans la beauté des détails. On a dit cent fois que les Grecs avaient dédaigné de mettre l'amour sur leur

théâtre : on n'a pas vu qu'il leur eût été impossible de l'y peindre comme nos poètes l'ont peint ; que ces détails, ces gradations, ces nuances si délicates, qui en font la décence et le charme, répugnent à la seule idée du mannequin, du casque, du porte-voix d'un homme jouant Ariane, et reprochant au parjure Thésée le crime de l'abandonner : on n'a pas vu que la même cause avait exclu de leur théâtre presque toutes les passions actives, et que, si quelquefois ils les y ont employées, ce n'a été que par esquisses, en les ébauchant à grands traits. Les Grecs allaient à leur théâtre apprendre à souffrir, et non pas à se vaincre. Avec des plaintes, des cris, des larmes, des mouvemens d'effroi, de douleur et de désespoir, un malheureux poursuivi par les dieux, ou accablé par la destinée, était sûr d'émouvoir, d'attendrir tout un peuple. C'était moins de beaux vers que des hurlemens effroyables, ou des gémissemens profonds, que l'on entendait de si loin.

Chez nous aucun des accens de l'âme, aucun des traits les plus délicats de la passion n'est perdu ; tous les détails de l'expression,

toutes les nuances de la pensée et du sentiment sont aperçus et vivement sentis.

Je ne dis pas que le *tragique* moderne soit dénué de force : je dis qu'il en a moins, qu'il en doit moins avoir que le *tragique* ancien, parce qu'il est vu de plus près; je dis qu'en s'affaiblissant du côté des peintures, il a dû s'en dédommager du côté des sentimens, et que pour cela le système qui prête le plus à l'éloquence de l'âme, est ce qui lui convient le mieux.

5°. *Il est plus susceptible de tout le charme de la représentation.* En parlant de la scène antique, on ne cesse de nous vanter ces théâtres immenses que le ciel éclairait : et on ne fait pas attention que, dans les spectacles donnés quatre fois l'an à toute la Grèce assemblée, cette vaste étendue était d'une nécessité indispensable, bien plus nuisible qu'avantageuse à la beauté de l'imitation; qu'elle faisait violence à toute espèce de vraisemblance et d'illusion théâtrale; qu'il était impossible au peintre de distribuer les lumières et les ombres dans les décorations d'un théâtre éclairé par le jour; que l'acteur jouait sous un masque, dont la bouche arrondie en

trompe lui tenait lieu de porte-voix ; que ce masque n'exprimait rien, et qu'un homme jouant Electre, Iphigénie ou Phèdre avec un masque et un porte-voix, devait être au moins peu touchant ; que le cothurne, en exhaussant la taille jusqu'à la hauteur de huit pieds, en faisait un colosse énorme et grotesquement composé ; que, s'il est vrai, comme on le dit, qua la tête de l'acteur fût dans un casque et le corps dans un mannequin, c'était le comble de la difformité ; et qu'en suposant même, par impossible, entre la taille, la figure et le geste d'un homme ainsi façonné, quelque espèce de proportion et d'ensemble, il en serait toujours de cette imitation dramatique, relativement à la nôtre, comme d'une statue colossale grossièrement taillée, comparée à une statue de grandeur naturelle dont tous les traits seraient finis.

Mais au lieu d'un théâtre immense, qui dans l'éloignement dérobait à la vue ces difformités, supposez les *tragédies* de Sophocle et d'Euripide, sans aucun changement, représentées à notre manière et sur des théâtres proportionnés à l'étendue de la voix et à la portée de la vue : alors le naturel, la vraisemblance, l'illusion théâtrale y sera ; mais alors même

combien l'art de l'acteur ne sera-t-il pas à l'étroit ? L'expression de la souffrance est pathétique ; mais du côté de l'art elle n'a rien qui favorise et développe les grands talens. L'acteur le plus commun, dans des tourmens ou dans des fureurs, imitera les cris de Philoctète ou les rugissemens d'Oreste ; et dans la déclamation, comme dans la peinture, les mouvemens forcés, violens, convulsifs, sont ce qu'il y a de plus aisé. La grande difficulté de l'art est dans l'expression simultanée de deux sentimens qui agitent l'âme, dans le passage de l'un à l'autre, dans les gradations, les nuances, les mouvemens divers ou d'une seule passion ou de deux passions contraires, dans leur calme trompeur, dans leur fougue rapide, dans leurs élans impétueux, enfin dans cette foule d'accidens variés qui forment ensemble le tableau des orages du cœur humain. Que l'on compare les rôles les plus passionnés du théâtre grec, avec les rôles de Néron, d'Orosmane, de Rhadamiste, avec les rôles de Rodogune, de Roxane dans Bajazet, d'Hermione dans Andromaque, d'Alzire et de Sémiramis ; que l'on compare la Phèdre d'Euripide avec celle de Racine, l'Electre de Sophocle avec celle de Voltaire, avec

ce rôle qui a été le triomphe de la célèbre Clairon : dans le grec, on verra des couleurs fortes, mais entières, sans reflets et sans demi-teintes; dans le français, mille nuances qui, loin d'affaiblir la peinture, ne la rendent que plus vivante, plus variée et plus sensible. C'est le grand avantage que nous avons tiré de la petitesse de nos théâtres; et ceux qui proposent de les agrandir ne savent pas le tort qu'ils veulent faire à l'art du poète et à celui de l'acteur.

Des mœurs et des caractères. Si l'on a bien conçu le système des anciens, on sera surpris qu'Aristote ait subordonné les mœurs à l'action, et ne les ait pas même regardées comme nécessaires à la *tragédie*. Que l'homme en péril ne fût pas méchant, que le malheureux, poursuivi par son mauvais sort, ne l'eût pas mérité; c'en était assez pour être un objet de terreur et de compassion.

Mais lorsqu'il a fallu que les hommes entre eux se fissent leurs destins eux-mêmes, leurs qualités, leurs inclinations, leurs affections, leur naturel, enfin leurs caractères et leurs mœurs ont été les ressorts de l'action théâtrale.

Dans la *tragédie* il y a deux sortes de

caractères : les uns dévoués à la haine des spectateurs, et dans ceux-là le naturel, l'habituel, l'actuel, tout peut être mauvais : les vices les plus bas, les crimes les plus noirs, les sentimens les plus dénaturés, les perfidies les plus atroces, et les plus lâches trahisons; toutes ces horreurs, ennoblies comme elles peuvent l'être, forment le caractère d'un Atrée, d'un Narcisse, d'une Cléopâtre; et dans le tableau dramatique ces figures ont leur beauté.

Un méchant homme, quelque malheureux qu'il soit, n'inspirera point la pitié; mais il inspirera la terreur de deux manières, et les voici. Dans le cours de l'action, il fera trembler pour l'homme innocent ou vertueux dont il méditera la perte; et au dénoûment, si le méchant triomphe, on frémira, comme dans *Mahomet*, de se livrer à ses pareils. Si au contraire c'est lui qui succombe, et s'il est puni, comme dans *Rodogune*, on frémira de lui ressembler. «Si les Furies poursuivaient Néron pour avoir fait périr sa mère, dit Castelvetro, cela n'exciterait ni pitié ni crainte; mais qu'elles poursuivent Oreste, pour avoir obéi au dieu qui l'a forcé au crime, cela est terrible et digne

de pitié. » Castelvetro a raison dans son sens. D'abord il est absolument vrai que Néron n'exciterait point la pitié : il est encore vrai qu'il n'exciterait pas la même espèce de crainte que nous fait éprouver Oreste, celle que devait inspirer aux hommes l'iniquité bizarre de la destinée et des dieux. Mais Néron, poursuivi par les Furies, remplirait de terreur les cœurs dénaturés, et de cette terreur qu'inspirent des dieux justes, qui poursuivent le parricide jusque sur le trône du monde, et qui pour le punir déchaînent les enfers. Il est donc de l'intérêt des mœurs, comme de l'intérêt de l'art, qu'on rende les méchans, sur la scène, aussi odieux qu'ils peuvent l'être.

Mais les caractères auxquels on veut concilier la bienveillance et la commisération doivent avoir un fonds de bonté qui nous attache. Ils peuvent être criminels, jamais vicieux ni méchans.

Il faut donc bien discerner, entre les inclinations habituelles et les affections accidentelles du cœur humain, celles qui se concilient avec la bonté d'âme, celles dont le personnage intéressant peut s'applaudir, celles qu'il peut se pardonner, celles qu'il doit désavouer et

se reprocher à lui-même : car c'est surtout à l'équité du juge intérieur que l'on reconnaît la bonté morale.

Ainsi les qualités essentielles du caractère intéressant sont la droiture, la sensibilité, la candeur, la noblesse, et mieux encore la grandeur d'âme. Si la passion qui le domine le rend injuste, il doit s'en accuser; s'il dissimule, ce ne doit être que malgré lui et en rougissant; s'il est forcé de paraître ingrat, il doit en avoir honte et s'en faire un crime. Son caractère actuel peut être la faiblesse, jamais la fausseté; l'ambition, jamais l'envie; la haine, jamais la calomnie, et encore moins la trahison; le ressentiment, la vengeance, jamais la dureté, la lâcheté, ni la noirceur; la violence, l'emportement, jamais la cruauté froide, tranquille et réfléchie. Sa colère ne doit être qu'une sensibilité révoltée par l'excès de l'injure; qu'une fierté blessée par l'indignité de l'offense; qu'un vif ressentiment du mal fait à lui-même ou à ce qu'il a de plus cher; qu'un mouvement d'indignation contre l'orgueil qui l'humilie, l'ingratitude qui l'aigrit, la force injuste qui l'opprime, le crime, en un mot, qui l'irrite, ou le vice impudent qui lui est odieux : les

fureurs de sa jalousie ne doivent être que les transports d'un amour violent qui se croit outragé. Ainsi toutes ses passions doivent porter avec elles une sorte d'excuse et d'apologie, qui le fasse plaindre d'en être la victime et qui empêche de le haïr.

C'est en cela qu'on nous accuse de rendre les passions aimables; et il est vrai que nous les parons, mais comme des victimes, pour apprendre à les immoler. Il ne s'agit pas de les faire haïr, mais de les faire craindre: c'est l'attrait qui en fait le danger: pour en prévenir la séduction, il faut donc les peindre avec tous leurs charmes. On tenterait en vain de rendre odieux des sentimens dont un bon naturel est bien souvent la cause. Le ressentiment des injures, la colère, l'ambition, l'amour, les faiblesses du sang, le désir de la gloire, peuvent être funestes dans leurs effets, quoique intéressans dans leur cause. C'est avec ce mélange de bien et de mal qu'il faut qu'on les voie sur le théâtre: car c'est ainsi qu'on les verra dans la nature; et ce n'est que par la ressemblance que l'exemple en est effrayant. Plus le personnage est intéressant, plus son malheur sera terrible: sa bonté, ses vertus elles-mêmes

n'en feront que mieux sentir le danger de la passion qui l'a perdu; et plus la cause de son malheur est excusable par notre faiblesse, plus nous voyons de près le bord du précipice où il est tombé.

Cette constitution de la fable, du côté des mœurs, est à la fois si utile et si intéressante, si analogue à la nature et à tous les principes de l'art, qu'elle semble avoir dû se présenter d'abord aux inventeurs de la *tragédie;* et ceux qui entendent citer depuis si long-temps les anciens comme nos modèles, doivent trouver bien étrange ce que j'ai osé avancer, que le théâtre des Grecs ne fut jamais celui des passions.

On s'autorise de leur exemple pour nous reprocher d'avoir fait de l'amour la passion dominante de la scène *tragique*. Croit-on de bonne foi qu'un caractère comme celui d'Hermione n'eût pas été beau à Athènes comme à Paris? Mais qui l'aurait joué? qui l'aurait entendu? Ce flux et ce reflux de passions contraires, le dépit, la fierté, l'amour, la jalousie et la vengeance, leurs accens, leurs traits, leur langage, tout se serait perdu sous le masque ou dans l'éloignement. Voilà pourquoi la peinture de l'amour et des passions

qu'il engendre leur était interdite; et s'ils n'en ont pas fait usage, il n'en est pas moins vrai, comme je l'ai prouvé dans l'*article* MŒURS, que, de toutes les passions actives, l'amour est la plus théâtrale, la plus intéressante, la plus féconde en tableaux pathétiques, la plus utile à voir dans ses redoutables excès.

Il faut convenir qu'en peignant l'amour avec tous ses dangers, on le peint avec tous ses charmes; et c'est par là qu'on rend les malheureux qu'il a séduits plus dignes de pitié que de haine : mais c'est aussi par là qu'on rend cette passion redoutable, autant qu'elle est intéressante. Il faut que l'homme sache non seulement qu'elle l'égare, mais par quels détours elle peut l'égarer : c'est aux fleurs qui couvrent le piége qu'il doit le reconnaître; l'attrait l'avertit du danger.

Si l'homme passionné qui fait lui-même son malheur peut être intéressant, à plus forte raison l'homme vertueux. Mais si la vertu même est cause du malheur, quel intérêt peut-il en naître? 1° L'intérêt de la bienveillance et de l'admiration, quand le malheur est absolument volontaire, comme celui de Décius; mais j'avoue que de tels sujets ne seraient pas assez *tragiques*. 2° L'intérêt de la

pitié mêlée d'amiration et d'amour, quand l'homme de bien, malheureux par son choix, n'a pu se dispenser de l'être, comme Brutus, Régulus et Caton. Et si l'alternative est telle que, sans honte, l'homme n'ait pu éviter son malheur, il est, pour la vertu, dans l'ordre des maux nécessaires : telle est la situation de Rodrigue, et c'est par là qu'elle est si touchante.

Le pathétique des mœurs, chez les anciens, consistait non pas dans les passions *actives*, causes du crime et du malheur, mais dans des affections qui rendaient le crime involontaire plus horrible pour celui qui l'avait commis, le malheur plus accablant. Ces sentimens, que j'appellerai *passifs*, sont ceux de l'humanitié, de l'amitié, de la nature. Les anciens les ont exprimés avec beaucoup de force, de chaleur et de vérité, parce qu'ils en étaient remplis. Le nom de *piété*, qu'ils leur donnaient, exprime l'idée de sainteté qu'ils y avaient attachée. On ne lit pas sans émotion ce que disait l'un de leurs plus grands hommes, Épaminondas, que de toutes ses prospérités, celle qui lui avait donné le plus de joie, était d'avoir gagné la bataille de Leuctre du vivant de ses père et mère. L'hé-

roïsme de l'amitié et de la piété filiale était familier parmi eux. L'amour paternel et maternel n'était pas moins passionné. C'étaient les trésors de leur théâtre. Les modernes, chose étonnante, les avaient négligés, ces trésors précieux, jusqu'à Voltaire : c'est lui qui le premier a répandu dans la *tragédie* cet intérêt si doux de la touchante humanité; c'est lui qui, sur la scène, a fait un sentiment religieux de la bienfaisance universelle; c'est lui qui a mis dans les sujets modernes toutes les tendresses du sang, et quel pathétique il en a tiré ! Mérope et Jocaste, il est vrai, comme Andromaque, Hécube et Clytemnestre, sont prises du théâtre ancien ; mais les caractères de Brutus, de César, de Lusignan, d'Alvarès, de Zopire, d'Idamé, de Sémiramis, ne sont pris que dans la nature. C'est ce grand secret de la *tragédie*, presque oublié depuis Euripide, qui a valu à Voltaire l'honneur d'être mis à côté de Corneille et de Racine, ou plutôt la gloire d'être élevé au-dessus d'eux, comme ayant mieux connu ou plus fortement remué les grands ressorts du cœur humain.

Ce genre de pathétique se concilie également avec les deux systèmes. Mais une nouvelle différence de l'un à l'autre, c'est la

liberté que nous avons, et que les anciens n'avaient pas, de prendre l'action *tragique* dans la vie obscure et privée. La crainte des dieux et la haine des rois étaient les deux objets de la *tragédie* ancienne, et à cet intérêt religieux et politique se joignait l'intérêt national, le plaisir qu'avaient les peuples de la Grèce à voir retracer sur leur théâtre les événemens de leur histoire fabuleuse : or de cette histoire rien n'était conservé que les aventures des rois ou des héros. Aristote exprimait donc le vœu des spectateurs, en demandant que l'on choisît pour la *tragédie*, parmi les hommes d'un rang illustre et d'une grande réputation, quelque homme d'une fortune éclatante, qui fût devenu malheureux : l'exemple en était plus célèbre, plus terrible, plus pitoyable et plus directement relatif au but que l'on se proposait. Mais nous, qui n'avons presque jamais aucun intérêt national au sujet de la *tragédie* ; nous qui ne voulons qu'intimider les hommes par les exemples du danger et du malheur des passions, n'est-ce que dans les rois que nous pouvons trouver de ces exemples effrayans ?

Sans doute la dignité des personnages donnant plus de poids à l'exemple, il est avan-

tageux pour la moralité de prendre au moins des noms fameux. D'ailleurs, le sort d'un héros, d'un monarque, donne plus d'importance à l'action théâtrale, et il en résulte pour le spectacle plus de pompe et de majesté. Quant à ce qu'on a dit, que l'élévation des personnes fait que leur sort nous touche moins, que les revers qui les menacent ne menacent point le commun des hommes, et que plus leur fortune excite l'envie, moins leur malheur excite la pitié, c'est ce qu'on peut au moins révoquer en doute. Mérope, Hécube, Clytemnestre, Brutus, Orosmane, Antiochus, sont, par leur rang, fort élevés au-dessus du peuple qu'ils attendrissent, et nous pleurons, nous frémissons pour eux, comme s'ils étaient nos égaux. Un roi, dans le bonheur, est pour nous un roi; dans le malheur, il est pour nous un homme, et même d'autant plus à plaindre qu'il était plus heureux, et que chacun de nous, se mettant à sa place, sent tout le poids du coup qui l'a frappé.

Le but de la *tragédie* est, selon nous, de corriger les mœurs, en les imitant, par une action qui serve d'exemple : or, que la victime de la passion soit illustre,

que sa ruine soit éclatante, la leçon n'en est pas moins générale. La même cause qui répand la désolation dans un état peut la répandre dans une famille. L'amour, la haine, l'ambition, la jalousie et la vengeance empoisonnent les sources du bonheur domestique, comme celles du bonheur public. Il y a partout des hommes colères comme Achille, des mères faciles comme Hécube, des amantes faibles comme Inès, et crédules comme Ariane, ou emportées comme Hermione; des amans capables de tout dans la jalousie, comme Orosmane et Rhadamiste, et furieux par excès d'amour.

Mais c'est faire injure au cœur humain et méconnaître la nature, que de croire qu'elle ait besoin de titres pour nous émouvoir. Les noms sacrés d'ami, de père, d'époux, de fils, de mère, de frère, de sœur, d'homme enfin, avec des mœurs intéressantes, voilà les qualités pathétiques. Qu'importe quel est le rang, le nom, la naissance du malheureux que sa complaisance pour d'indignes amis et la séduction de l'exemple ont engagé dans les piéges du jeu, et qui gémit dans les prisons, dévoré de remords et de honte ? Si vous demandez quel il est, je vous réponds : Il fut

homme de bien, et pour son supplice il est époux et père; sa femme, qu'il aime et dont il est aimé, languit, réduite à l'extrême indigence, et ne peut donner que des larmes à ses enfans qui demandent du pain. Cherchez dans l'histoire des héros une situation plus touchante, plus morale, en un mot plus *tragique;* et au moment où ce malheureux s'empoisonne, au moment où, après s'être empoisonné, il apprend que le ciel venait à son secours, dans ce moment douloureux et terrible, où à l'horreur de mourir se joint le regret d'avoir pu vivre heureux, dites-moi ce qui manque à ce sujet pour être digne de la *tragédie?* L'extraordinaire, le merveilleux, me direz-vous. Et ne le voyez-vous pas, ce merveilleux épouvantable, dans le passage rapide de l'honneur à l'opprobre, de l'innocence au crime, du doux repos au désespoir, en un mot, dans l'excès du malheur attiré par une faiblesse? Quelle comparaison de *Béverley* avec *Athalie*, du côté de la pompe et de la majesté du théâtre! mais aussi quelle comparaison du côté du pathétique et de la moralité?

On a donné à Paris cette pièce anglaise, et le soulèvement des joueurs a été général con-

tre le succès qu'elle a eu. Les femmes disaient : *Cela est horrible* ; les hommes : *Ce n'est pas un joueur*. Non, ce n'est pas un joueur consommé ; c'est un joueur qui commence à l'être, comme vous avez commencé, par complaisance, sans passion, sans voir le danger de céder à l'exemple. Il s'est engagé pas à pas, il a perdu plus qu'il ne voulait ; le regret, joint à l'espérance, l'a fait *courir après son argent*, façon de parler aussi commune que l'imprudence qu'elle exprime : nouvelle perte, nouveau regrets, nouvelle ardeur de regagner : enfin la gravité du mal lui a fait risquer le plus violent remède, et en voulant se tirer de l'abîme il y est tombé jusqu'au fond. Cela est horrible, sans doute ; mais cela est très-naturel, et peut-être aussi très-commun ; et si ce n'est pas à la passion invétérée du jeu que cet exemple peut être salutaire, c'est du moins à la passion naissante, et qui, faible encore et timide, n'a pas aliéné la raison. Ce ne sera pas un remède ; ce sera un préservatif.

La *tragédie* populaire a donc ses avantages, comme l'héroïque a les siens : mais il ne faut pas dissimuler une utilité exclusivement propre à celle-ci du côté des mœurs.

Les rois ont de la peine à concevoir que les malheurs de la vie commune soient un exemple effrayant pour eux : ils ne se reconnaissent que dans leurs pareils : il leur faut donc une *tragédie* qui soit propre à la royauté; et celle-ci est pour eux une leçon d'autant plus précieuse, que c'est presque la seule qu'ils daignent recevoir : l'attrait du plaisir les y engage; et comme elle n'est pas directe, elle ne peut les offenser. Ils se trouvent comme invisibles dans des cours étrangères, et présens à ce qui se passe dans les temps les plus reculés. C'est là qu'on plaide avec courage la cause de l'humanité, que tous les droits sont mis dans la balance, que tous les devoirs sont prescrits et tous les pouvoirs limités; c'est là que tous les préjugés d'une éducation corruptrice sont ébranlés par les maximes de la nature et de la raison; c'est là que l'orgueil est confondu, la vaine gloire humiliée; c'est là que le despotisme impérieux voit ses écueils, et l'ambition ses naufrages; c'est là que les penchans favoris d'un prince sont repris sans ménagement, et châtiés dans ses pareils; c'est là qu'il sent tout le danger des mouvemens impétueux d'une âme à qui tout cède, de ces mouvemens dont un seul fait le malheur de

tout un peuple, quelquefois la ruine ou la honte d'un roi; c'est là qu'il voit ce que jamais on n'a osé lui faire entendre, que ses faiblesses sont des crimes, et ses passions des fléaux; c'est là qu'il apprend qu'il est homme, qu'il peut avoir besoin de la pitié des hommes, et qu'il aura toujours besoin de leur amour; c'est enfin là qu'il voit sans masque le mensonge, l'intrigue, l'adulation et les ressorts cachés de tous les mouvemens qui s'exécutent dans sa cour. Ainsi, par un renversement assez singulier, la cour d'un roi est pour lui un spectacle, et la *tragédie* est le développement du mécanisme qui le produit: l'illusion est dans le palais, et la vérité sur la scène.

C'est ce qui donnera toujours à la *tragédie* héroïque une grande prééminence: car il y a mille façons de réprimer le naturel d'un peuple; et rien de plus rare que les moyens d'instruire et de former les rois.

Chez les Grecs la *tragédie* était nationale, et, à tous égards, elle eût perdu à ne pas l'être; chez nous, elle est universelle, comme l'empire des passions. Mais comme elle peut être prise dans l'histoire de tous les pays et de tous les âges, peut-elle être aussi de pure

invention ? Brumoi tient pour la négative. « Un sujet d'imagination, dit-il, préviendrait le spectateur incrédule, et l'empêcherait de concourir à se laisser tromper. » Castelvetro pense comme Brumoi, et il est encore plus sévère ; car il n'en coûte rien à ces messieurs d'appauvrir le génie et l'art.

Mais Aristote, leur oracle, décide formellement que tout peut être d'invention, et les faits et les personnages : soyons de son avis : la pratique du théâtre le confirme, et la raison le persuade encore plus. Un fait n'est pas connu dans l'histoire; et qu'importe? Avons-nous tous les lieux, tous les siècles présens ? et qui de nous s'inquiète de savoir où le poète a pris ce tableau qui le touche, ce caractère qui l'enchante? On serait plus fondé à craindre qu'en attribuant à un personnage illustre ce qui ne lui est point arrivé, on ne fût comme démenti par le silence de l'histoire : mais si les convenances y sont bien observées, chacun de nous suppose que cette circonstance d'une vie célèbre lui est échappée; et dès qu'elle s'accorde avec ce qui lui est connu des lieux, des temps et des personnages, il ne demande plus rien.

De la composition de la fable. On a vu,

dans l'article *intrigue*, à quoi cette partie se réduisait chez les anciens. Un ou deux personnages vertueux ou bons, ou mêlés de vices et de vertus, qui, malheureux constamment, succombent, ou qui, par quelque accident imprévu, échappent au danger qui les menaçait; voilà leurs fables les plus renommées. Aristote les réduit toutes à quatre combinaisons. « Il faut, dit-il, que le crime s'achève ou ne s'achève pas, et que celui qui le commet, ou va le commettre, agisse sans connaissance ou de propos délibéré ». J'ai déjà dit qu'il donne la préférence tantôt à celle de ces combinaisons où la connaissance du crime que l'on va commettre empêche qu'il ne s'exécute, tantôt à celle où le crime n'est reconnu qu'après qu'il est exécuté. La vérité est que le crime connu avant d'être commis, et le crime commis avant d'être connu, sont deux actions très-touchantes; mais celle-ci réserve le fort de l'intérêt pour le dénoûment, comme dans l'*OEdipe*; l'autre s'épuise avant la révolution, comme dans l'*Iphigénie en Tauride*. Le crime commis avant d'être connu rend la catastrophe terrible, et remplit l'objet du système ancien. Le crime connu avant d'être commis rend la

solution du nœud consolante, et convient mieux au système moderne. La fatalité manque son effet, si le crime n'est pas consommé; la passion a produit le sien, dès qu'elle a conduit l'homme au bord du prépice.

Un genre de fable qu'Aristote semblait avoir banni du théâtre, et que Corneille a réclamé, est celle où le crime entrepris avec connaissance de cause ne s'achève pas. « Cette manière, dit le philosophe grec, est très-mauvaise; car, outre que cela est horrible et scélérat, il n'y a rien de touchant ». C'est ainsi qu'il devait raisonner, persuadé, comme il l'était, que le pathétique résidait dans la catastrophe : aussi ajoute-t-il que, dans ces occasions, il vaut mieux que le crime s'exécute, comme celui de Médée; et c'est à ce genre de fable qu'il donne le troisième rang. Corneille, au contraire, avait en vue les mouvemens que doit exciter le pathétique intérieur de la fable jusqu'au moment de la solution; et c'est par là qu'il s'est décidé. « Lorsqu'on agit, dit-il, avec une entière connaissance, le combat des passions contre la nature, et du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du poëme; et de là naissent les grandes et les fortes émotions. »

Il convient donc qu'un crime résolu, prêt à se commettre, et qui n'est empêché que par un changement de volonté, fait un dénoûment vicieux; mais si celui qui l'a entrepris fait ce qu'il peut pour l'achever, et si l'obstacle qui l'arrête vient d'une cause étrangère : « il est hors de doute, poursuit Corneille, que cela fait une *tragédie* d'un genre peut-être plus sublime que les trois qu'Aristote avoue ».

Aristote et Corneille ont été conséquens. L'un se proposait de laisser la terreur et la pitié dans l'âme des spectateurs après le dénoûment; il devait donc souhaiter que le crime fût consommé. L'autre se proposait d'exciter ces deux passions durant le cours du spectacle, peu en peine de ce qui en résulterait quand tout serait fini, et que l'illusion aurait cessé : or, tant que l'innocence et la vertu sont en péril et que l'on croit voir approcher l'instant où elles vont succomber, on s'attendrit, on frémit pour elles, et plus le danger est pressant, plus la crainte et la pitié redoublent : de là les grands mouvemens du cinquième acte de *Rodogune*, qu'il s'agissait de justifier.

A l'égard du crime empêché par un changement de résolution dans celui qui allait le

commettre avec connaissance de cause, il y en a des exemples sur notre théâtre, comme dans l'*Orphelin de la Chine*; et pourvu que l'action préméditée ne soit pas atroce, ces dénoûmens ont leur beauté. Il arrive même souvent que l'action *tragique*, sans être un crime, ne laisse pas d'être funeste, comme serait la vengeance d'Auguste dans *Cinna*, et celle de Gusman dans *Alzire*, dont le dénoûment n'est autre chose qu'un changement de volonté.

Ainsi, le système des passions admet toutes les formes de fable, excepté celle dont l'événement est favorable au crime; et encore l'a-t-on soufferte quand le dénoûment donné par l'histoire n'a pu être changé, comme dans *Britannicus* et dans *Mahomet*. Mais la grande difficulté est dans la disposition intérieure de la fable; et pour la rendre féconde en incidens, en révolutions pathétiques, le vrai moyen est d'y réunir l'importance du sujet, la force et le contraste des caractères, et la chaleur des sentimens et des intérêts opposés. Tout le reste naît de soi-même; et dans une fable ainsi constituée, on verra les situations, les scènes vives et pressantes, se succéder sans peine et sans relâche, et se pousser

comme les flots : au lieu que, si les intérêts n'ont rien de passionné, comme dans *Sertorius*, si les caractères opposés au caractère principal sont négligés, comme dans *Ariane*, si tout est faible, et le sujet, et les caractères, et les sentimens, comme dans *Bérénice*, le tissu de l'action se ressentira de cette faiblesse, et toute l'éloquence du poète sera insuffisante pour en remplir les vides et en ranimer la langueur.

L'on sent bien quelle est la faiblesse du sujet de *Sertorius*, et qu'avec toute son importance il n'a rien de passionné. Mais pourquoi le sujet de *Bérénice* est-il plus faible que celui d'*Ariane*, que celui d'*Inès*, que celui de *Didon* ? n'est-ce pas le même problème, la même alternative? Non : la simple maladie de l'amour n'est point *tragique* ; il faut, si je l'ose dire, qu'elle soit compliquée. Le malheur de Bérénice n'est que la peine légitime d'un amour imprudent ; or c'est l'indignité du malheur qui le rend pathétique. Titus, en renvoyant Bérénice, n'est qu'un homme sage, qui cède à sa gloire et à son devoir ; Thésée est un perfide, Énée est un ingrat, Phèdre serait un monstre. Qu'une femme se plaigne comme Bérénice qu'on ne la préfère pas à l'empire du monde, sa douleur touche

faiblement : mais qu'une femme se plaigne d'être trahie, déshonorée, abandonnée par un amant à qui elle a tout sacrifié, pour qui elle a tout fait, comme Ariane ou Didon, il n'est personne qui ne ressente les déchiremens de son cœur : ils sont encore plus douloureux, si elle est épouse et mère comme Inès. Ce n'est plus l'amour seul, c'est tout ce qu'il y a de plus cher et de plus saint dans la nature, qui est compromis dans ces sujets ; l'honneur, la bonne foi, la reconnaissance, et dans Inès les nœuds de l'hymen et du sang. Ainsi tous les poisons de la perfidie, de l'ingratitude et de la honte, versés dans les plaies de l'amour, les enveniment ; et c'est là ce qui le rend *tragique*.

On verra mieux, dans l'article *action*, ce que j'entends par la force du sujet. Quant à celle des caractères, elle consiste dans l'énergie et la chaleur des sentimens si le personnage est en action, et dans la fermeté de l'âme lorsqu'il ne fait que résistance. Dans un roi, dans un père, une froide rigueur, une autorité inflexible, une vertu inexorable suffit pour rendre malheureux deux jeunes cœurs passionnés. Mais, soit du côté de l'action, soit du côté de l'obstacle,

soit dans le choc de leurs mouvemens opposés, chacun des caractères, dans sa situation, doit être ce qu'il est, le plus qu'il est possible, sans passer les bornes de la vraisemblance et les forces de la nature. Si Burrhus pouvait être plus vertueux, Narcisse plus scélérat, Cléopâtre, dans *Rodogune*, plus ambitieuse, Ariane plus tendre, Orosmane plus amoureux, ils ne le seraient pas assez. De la force des caractères naît la chaleur des sentimens, et de là celle de l'action.

L'*action* et ses qualités, comme la *vraisemblance*, les *unités*, l'*intérêt*, le *pathétique*, la *moralité*; ses parties essentielles, l'*exposition*, l'*intrigue*, le *dénoûment*; ses divisions et ses repos, les *actes* et les *entr'actes*; ses moyens, les *mœurs*, les *situations*, les *révolutions*, les *reconnaissances*, ont leurs articles séparés : on peut les voir à leur place.

Il ne me reste plus qu'à tirer de l'essence de la *tragédie* et de la différence de ses deux systèmes, quelques inductions relatives au langage et à la représentation.

J'en ai assez dit sur le style dans les articles relatifs à cette partie essentielle de l'art; je me bornerai ici à deux questions intéressantes. L'une, pourquoi la *tragédie* ancienne est plus

en action qu'en paroles, et la moderne, au contraire, plus en paroles qu'en action. Observez d'abord que j'entends ici par *action* la pantomime théâtrale, les incidens et les tableaux, en un mot le spectacle des yeux; et dans ce sens-là, il est vrai que la *tragédie* moderne est bien souvent inférieure à l'ancienne. Mais la différence n'est pas toujours à l'avantage de celui-ci; et je crois l'avoir fait sentir en parlant de la PANTOMIME et des différences de la représentation sur l'un et sur l'autre théâtre. Il y a des situations tranquilles pour les yeux et très-pathétiques pour l'âme: c'est de l'action sans mouvement; et au contraire, il arrive souvent, dans les pièces à incidens, que sur la scène tout paraît agité, et que, dans les esprits et dans les cœurs, tout est tranquille: c'est du mouvement sans action. (*Voyez* ACTION, SITUATION.) Quant à la profusion des paroles qu'on nous reproche, il est encore vrai que nous donnons quelquefois trop à l'éloquence poétique en faisant parler nos personnages lorsqu'ils ne devraient que sentir. Mais aussi ne faut-il pas croire que le langage des passions se réduise à des sens suspendus, à des mots entrecoupés, à d'éternelles réticences. Dans le trouble et

l'égarement, dans les accès d'une passion, ou dans le choc rapide et violent de deux passions opposées, ces mouvemens interrompus sont naturels et à leur place ; mais tant que l'âme se possède et peut se rendre compte à elle-même des sentimens dont elle est remplie, non seulement la passion permet des développemens, mais elle en exige pour être vivement et fidèlement peinte. Lorsque Orosmane attend Zaïre pour la poignarder, il ne doit dire que quelques mots terribles ; lorsque Phèdre apprend que Thésée est vivant et qu'il arrive, un silence morne serait l'expression la plus vraie de l'horreur dont elle est saisie ; c'est dans ses yeux qu'on devrait voir sa résolution de mourir. Mais lorsque Orosmane se possédant encore croit venir accabler Zaïre de ses reproches et de son *froid mépris ;* lorsque Phèdre annonce à OEnone qu'elle a une rivale, ce serait méconnaître la nature que de trouver qu'ils parlent trop : à plus forte raison dans des situations moins violentes, de longs discours sont-ils placés. Le théâtre ancien n'a rien de pareil à la scène d'Auguste avec Cinna, et tant pis pour le théâtre ancien. C'est par ces développemens du sentiment et de la pensée, lorsqu'ils sont à leur place, que nos belles

tragédies ont tant d'avantage à la lecture sur toutes celles qui ne sont qu'en mouvement et en tableaux. *La* tragédie *est faite pour être représentée*, nous disent ceux qui ne savent pas écrire ou qui ne savent pas lire. On peut leur répondre que si les esprits sont éclairés en même temps qu'ils sont émus, si, après que l'illusion et l'émotion théâtrale ont cessé, le spectateur s'en va la tête pleine de grandes choses grandement exprimées, la *tragédie* n'en vaut pas moins. On peut leur répondre que *Cinna*, les *Horaces*, *Phèdre*, *Britannicus*, *Zaïre* et *Mahomet* ne perdent rien à être représentés, quoiqu'ils soient faits aussi pour être lus, et que le *Cid* n'en eut que plus de gloire, lorsque après lui avoir donné tant de larmes à la représentation, tout le monde le sut par cœur.

L'autre question est de savoir pourquoi, dès son origine et chez tous les peuples du monde, la *tragédie* a parlé en vers.

Il est bien sûr que de tous les genres de poésie le dramatique est celui qui paraît le mieux pouvoir se passer de cet ornement accessoire, par la raison que, dans la chaleur du dialogue et de l'action, l'âme est assez

émue ou par la vivacité du comique, ou par la véhémence du *tragique*, pour ne rien désirer de plus; et pourvu que l'oreille ne soit point offensée, c'en est assez : un sentiment plus cher que celui de la mélodie nous occupe dans ce moment. Aussi voit-on que la comédie réussit en prose comme en vers; et dans les scènes comiques de l'*Avare* ou du *Bourgeois gentilhomme*, on ne pense pas même que ce dialogue si naturellement écrit, ait jamais pu l'être autrement. On voit de même que, dans les *tragédies* vraiment pathétiques et mal versifiées, comme *Inès*, ce défaut n'est pas aperçu, et je ne doute pas qu'*Inès*, écrite en excellente prose, n'eût réussi de même.

Les anciens avaient reconnu que la poésie dramatique exigeait un langage plus naturel que le poëme lyrique et l'épopée, et ils avaient pris pour la scène celui de leurs vers dont le rhythme approchait le plus de la prose. Ceux qui, comme moi, ont le malheur de ne lire Euripide et Sophocle que dans de faibles traductions, sentent très-bien que le charme et l'effet des scènes touchantes ou terribles ne tenait point à l'harmonie du vers,

et une prose comme était celle de Platon ou d'Isocrate, de Thucydide ou de Démosthène, eût très-bien pu y suppléer.

Pourquoi donc tous les poètes grecs s'étaient-ils accordés à écrire en vers la *tragédie?* L'usage reçu, l'habitude, un goût de prédilection pour cette cadence régulière, la facilité de la langue à s'y prêter, l'analogie à conserver entre la scène récitée et le chœur qui était chanté, la mélopée ou la déclamation théâtrale, qui était elle-même une espèce de chant, seraient des raisons suffisantes de cette préférence que la *tragédie* avait donnée aux vers sur la prose; mais la comédie, le plus libre de tous les poëmes, le plus approchant de la nature, n'aurait-elle pas dû s'en tenir au langage le plus naturel? dans les bouffonneries d'Aristophane, dans ses farces grossières, il serait bien étrange qu'on eût cherché le plaisir délicat de la cadence et de la mesure.

La poésie dramatique en général avait donc quelque autre avantage à s'imposer la contrainte du vers, et cet avantage était commun à l'oreille et à la mémoire: c'était pour l'une et l'autre un besoin plutôt qu'un plaisir.

La plus grande incommodité des grands théâtres est la difficulté d'entendre ce qui est prononcé de si loin : la bouche des masques en porte-voix, et les vases d'airain qu'on avait placés de manière à réfléchir le son, prouvent le mal par le remède. Or les vers, dont la mesure est connue et auxquels l'oreille est habituée, donnent la facilité de suppléer ce que l'on n'entend pas, ou de corriger ce que l'on entend mal. Le seul espace du mot l'indique, et l'auditeur remplit le vide des sons qui lui sont échappés. Il en est de même pour la mémoire. Ainsi, soit pour entendre les paroles, soit pour les retenir, la marche régulière des vers était d'un grand secours, et cela seul l'eût fait préférer à la prose.

Dans nos petites salles de spectacles, la difficulté n'est pas si grande pour l'oreille, mais elle est la même pour la mémoire, et c'en serait assez encore pour qu'on donnât la préférence aux vers, dont un hémistiche amène l'autre, et dont la rime seule nous rappelle le sens. *Voyez* VERS et RIME.

Dans la comédie, où il y a communément peu de chose à retenir, on a été dispensé d'écrire en vers ; mais dans la *tragédie*, dont

les détails sont précieux à recueillir et intéressans à rappeler, le vers a paru nécessaire. On distingue même, parmi les comédies, celles qui méritaient d'être écrites en vers, comme le *Misanthrope*, le *Tartufe*, les *Femmes savantes*, le *Méchant*, la *Métromanie*; et celles qui n'auraient rien perdu à être écrites en prose, comme l'*Etourdi*, le *Dépit amoureux*, l'*Ecole des Femmes*, l'*Ecole des Maris*. Il en est de même chez les anciens: on sent qu'Aristophane et Plaute n'avaient aucun besoin de la mesure de l'ïambe; on sent que Térence, et vraisemblablement Ménandre, son modèle, auraient beaucoup perdu à ne pas exprimer en vers tant de détails, si délicats, si vrais, que l'on aime à se rappeler.

Mais il y a une raison plus intéressante pour les poètes d'écrire en vers la *tragédie*, et quelquefois la comédie, et cette raison était la même pour les anciens que pour nous. Tout n'est pas également vif dans le comique; dans le *tragique*, tout n'est pas également passionné: il y a des éclaircissemens, des développemens, des passages inévitables d'une situation à l'autre; il y a des délibérations tranquilles, en un mot des momens de

calme, où, n'étant pas assez émue par l'intérêt de la chose, l'âme demande à être occupée du charme de l'expression, pour ne pas cesser de jouir. C'est alors que le coloris de la poésie doit enchanter l'imagination, que l'harmonie du vers doit enchanter l'oreille, et c'est un avantage que Racine et Voltaire ont très-bien senti, et que Corneille a méconnu. Les pièces de Racine les mieux écrites sont les plus faibles du côté de l'action, comme *Athalie* et *Bérénice*. Dans Voltaire, comme dans Racine, les scènes les moins pathétiques sont celles où il a le plus soigneusement employé la magie des beaux vers : voyez le premier acte de *Brutus ;* voyez la scène de Zopire et de Mahomet; voyez les scènes de César et de Cicéron, dans *Rome sauvée ;* voyez de même l'exposition de *Bajazet*, la grande scène de Mithridate avec ses deux fils, et celle d'Agrippine avec Néron, dans le quatrième acte de *Britannicus*. Corneille a aussi des scènes tranquilles de la plus grande beauté; c'était même là son triomphe. Mais observez qu'il y était porté par la grandeur de son objet, et que toutes les fois qu'il n'a que des choses communes à dire, il semble dédaigner le soin de les parer et de les en-

noblir. Racine et Voltaire n'ont rien de plus soigné que ces détails ingrats ; ils sèment des fleurs sur le sable. Corneille ne fait jamais de si beaux vers que lorsque la situation l'inspire et qu'elle s'en passerait ; dès que son sujet l'abandonne, il s'abandonne aussi lui-même et il tombe avec son sujet. Les deux autres, tout au contraire, ne s'élèvent jamais si haut par l'expression que lorsque la faiblesse de leur sujet les avertit de se soutenir et d'employer leurs propres forces. Tel est le grand avantage des vers.

Mais à cet avantage on oppose le charme de la vérité et du naturel, qu'on ne saurait disputer à la prose. *Dans aucun pays du monde*, dit-on, *dans aucun temps, les hommes n'ont parlé comme on les fait parler sur la scène ; les vers sont un langage factice et maniéré.* J'en conviens ; mais est-ce la vérité toute nue qu'on cherche au théâtre ? On veut qu'elle y soit embellie, et c'est cet embellissement qui en fait le charme et l'attrait. On sait qu'on va être trompé, et l'on est disposé à l'être, pourvu que ce soit avec agrément, et le plus d'agrément possible. C'est donc ici le moment de se rappeler ce que j'ai dit de l'illusion : elle ne doit jamais être complète ;

et si elle l'était, le spectacle *tragique* serait pénible et douloureux. Les accessoires de l'action en doivent donc tempérer l'effet: or l'un des accessoires qui tempèrent l'illusion en mêlant le mensonge avec la vérité, c'est l'artifice du langage, artifice matériel, qui n'est sensible qu'à l'oreille, et qui naltère point le naturel de la pensée et du sentiment; car au spectacle il faut bien observer que tout doit être vrai pour l'esprit et pour l'âme, et que le mensonge ne doit être sensible que pour l'oreille et pour les yeux. Il est donc de la forme des vers comme de la forme du théâtre; les yeux et les oreilles sont avertis par là que le spectacle est une feinte, tandis que l'esprit et l'âme se livrent à la vraisemblance parfaite des situations, des mœurs, des sentimens et des peintures. Quelle est donc en nous cette duplicité de perception? C'est une énigme dont le mot est le secret de la nature; mais, dans le fait, rien de plus réel. *Voyez* ILLUSION.

J'ai déjà fait sentir combien la différence des deux théâtres est à l'avantage du nôtre du côté de la déclamation et de l'action pantomime. Chez les anciens, les accens de la voix, l'articulation, le geste, tout devait être

exagéré. Le jeu du visage, qui chez nous est aussi éloquent que la parole, était perdu pour eux ; leurs masques et leurs vêtemens étaient quelque chose de monstrueux ; leur usage de faire jouer les rôles de femmes par des hommes prouve combien toutes les finesses, toutes les délicatesses de l'imitation, leur étaient interdites par cet éloignement de la scène qui en sauvait les difformités.

C'est donc une bien vaine déclamation que les éloges prodigués à ces grands théâtres ouverts, où l'on avait, dit-on, l'honneur d'être éclairé par le ciel, chose aussi incommode dans la réalité que magnifique dans l'idée ; à ces théâtres, dis-je, qu'on n'aurait pas manqué de lambrisser, s'il eût été possible, et qu'à Rome on couvrait, faute de mieux, de voiles soutenues par des mâts et par des cordages.

Les Grecs avaient tout fait céder à la nécessité d'avoir un vaste amphithéâtre : voilà le vrai. Pour nous, loin de nous plaindre d'avoir des théâtres moins vastes, où la parole et l'action soient à la portée de l'oreille et des yeux, nous devons nous en applaudir, et tirer de cet avantage, du côté de l'acteur comme du côté du poète, tout ce qui peut

contribuer au charme de l'illusion. L'acteur de Racine ne doit pas être celui d'Eschyle ou d'Euripide ; et autant le poète français est plus délicat, plus correct, plus varié, plus fin, autant le comédien doit l'être. (*Voyez* DÉCLAMATION). Ainsi la *tragédie* moderne, au lieu d'être, comme l'ancienne, une esquisse de Michel-Ange, sera un tableau de Raphaël.

TUTOIEMENT.

Façon de parler à quelqu'un à la seconde personne du singulier. La politesse veut que, dans notre langue, on fasse comme si la personne à qui l'on adresse la parole était double ou multiple, et qu'on lui dise *vous* au lieu de *tu* : c'est une singularité qui répond à celle de dire *nous*, quoiqu'on ne soit qu'un, lorsque celui qui parle est un souverain ou une personne constituée en dignité, et qu'elle fait un acte solennel de sa volonté ou de son autorité : usage qui, je crois, prit naissance chez les empereurs romains, lorsqu'ils faisaient semblant de prendre conseil du sénat, et d'exprimer dans leurs édits une volonté

collective. Le *nous* est encore réservé aux personnes en dignité ou en fonctions sérieuses. Le *vous* est devenu d'un usage commun et indispensable entre les personnes qui, n'étant pas familières l'une avec l'autre, veulent se traiter décemment.

« Le *tutoiement*, dit Fontenelle (*Vie de Pierre Corneille*), ne choque pas les bonnes mœurs, il ne choque que la politesse et la vraie galanterie; il faut que la familiarité qu'on a avec ce qu'on aime soit toujours respectueuse, mais aussi il est quelquefois permis au respect d'être un peu familier. On se *tutoyait* anciennement dans le tragique même, aussi bien que dans le comique, et cet usage ne finit que dans l'*Horace* de Corneille, où Curiace et Camille le pratiquent encore. Naturellement le comique a dû pousser cela un peu plus loin ; à cet égard, le *tutoiement* n'expire que dans le *Menteur*. »

Je ne suis pas tout-à-fait de l'avis de Fontenelle. Le *tutoiement*, d'égal à égal et dans une situation tranquille, est sans doute une familiarité; mais, soit dans le tragique, soit dans le comique, cette familiarité sera toujours décente, non seulement du frère à la sœur, de l'ami à l'ami, mais encore de l'amant

à la maîtresse, lorsque l'innocence, la simplicité, la franchise des mœurs l'autorisera, comme dans le langage des villageois, des peuples agrestes ou sauvages, ou même peu civilisés, et dont les mœurs sont âpres et austères. Alzire et Zamore se *tutoient*, et il n'y a rien d'indécent. C'est peut-être la même raison, ou plutôt un sentiment exquis de la vérité des mœurs, qui a engagé Corneille à donner cette nuance de familiarité au langage de Curiace et de Camille.

En général, toutes les fois que la familiarité douce n'aura l'air que de l'innocence et de l'ingénuité, le *tutoiement* sera permis. Il l'est de même dans tous les mouvemens d'une tendresse vive, ou d'une passion violente.

OROSMANE A ZAÏRE.

Quel caprice étonnant que je ne conçois pas!
Vous m'aimez! et pourquoi vous forcez-vous, cruelle,
A déchirer le cœur d'un amant si fidèle?
Je me connaissais mal; oui, dans mon désespoir,
J'avais cru sur moi-même avoir plus de pouvoir.
Va, mon cœur est bien loin d'un pouvoir si funeste.
Zaïre, que jamais la vengeance céleste
Ne donne à ton amant, enchaîné sous ta loi,
La force d'oublier l'amour qu'il a pour toi.

Qui ? moi ! que sur mon trône une autre fût placée !
Non, je n'en eus jamais la fatale pensée :
Pardonne à mon courroux, à mes sens interdits,
Ces dédains affectés et si bien démentis :
C'est le seul déplaisir que jamais dans ta vie
Le ciel aura voulu que ta tendresse essuie.
Je t'aimerai toujours.... Mais d'où vient que ton cœur,
En partageant mes feux, différait mon bonheur ?
Parle ; était-ce un caprice ? est-ce crainte d'un maître,
D'un soudan, qui pour toi veut renoncer à l'être ?
Serait-ce un artifice ? Épargne-toi ce soin :
L'art n'est pas fait pour toi, tu n'en as pas besoin :
Qu'il ne souille jamais le saint nœud qui nous lie.
L'art le plus innocent tient de la perfidie.
Je n'en connus jamais, et mes sens déchirés,
Pleins d'un amour si vrai....

ZAÏRE.

Vous me désespérez.
Vous m'êtes cher, sans doute, et ma tendresse extrême
Est le comble des maux pour ce cœur qui vous aime.

OROSMANE.

O ciel ! expliquez-vous. Quoi ! toujours me troubler !

Cet exemple fait voir bien sensiblement par quels mouvemens de l'âme on peut passer avec bienséance du *vous* au *tu* et du *tu* au *vous* ; mais ce qui est naturel et décent dans le caractère d'Orosmane ne le serait pas dans

celui de Zaïre, parce qu'il n'est que tendre et qu'il n'est point passionné. Tant que la passion d'Hermione est contrainte, elle dit *vous* en parlant à Pyrrhus :

Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avait glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée ;
De votre propre main Polixène égorgée,
Aux yeux de tous ces Grecs indignés contre vous ;
Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

Mais dès que son indignation, son amour, sa douleur éclatent, Hermione s'oublie : le *tutoiement* est placé.

Je ne t'ai point aimé, cruel ! qu'ai-je donc fait ?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes ;
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces ;
J'y suis encor malgré tes infidélités,
Et malgré tous ces Grecs, honteux de mes bontés.....
Mais, seigneur, s'il le faut, si le ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire, etc.

Une singularité remarquable dans l'usage du *tutoiement*, c'est qu'il est moins permis dans le comique que dans le tragique ; et la raison en est que le sérieux de celui-ci écarte davantage l'idée d'une liberté indécente. Pour

que deux amans se *tutoient* dans une scène comique, il faut qu'ils soient d'une condition où les bienséances ne soient pas connues, ou que leur innocence et leur candeur soit si marquée, qu'elle donne son caractère à leur familiarité.

Une autre bizarrerie de l'usage est de permettre le *tutoiement*, du moins en poésie, dans l'extrême opposé à la familiarité : c'est ainsi qu'en parlant à Dieu et aux rois on les *tutoie*, soit à l'imitation des anciens, soit parce que le respect qu'ils impriment est trop au-dessus du soupçon, et que le caractère en est trop marqué pour ne pas dispenser d'une vaine formule.

Grand Dieu, tes jugemens sont remplis d'équité.
Grand roi, cesse de vaincre, ou je cesse d'écrire.

Les deux caractères extrêmes du *tutoiement* se font sentir dans ces deux épîtres de Voltaire :

Philis, qu'est devenu le temps, etc.
Tu m'appelles à toi, vaste et puissant génie, etc.

Dans l'une, il est l'excès de la familiarité ; dans l'autre, l'excès du respect et le langage de l'apothéose.

A propos de l'usage qui, dans notre langue, veut qu'on mette le pluriel à la place du singulier, je demande pourquoi, dans un écrit qui est l'ouvrage d'un seul homme, l'auteur, en parlant de lui-même, se croit obligé de dire *nous ?* Ce n'est certainement pas pour donner à ce qu'il avance une sorte d'autorité qui ait plus de volume et de poids ; c'est au contraire une formule à laquelle on attache une idée de modestie. Mais sur quoi porte cette idée ? *Nous croyons*, *nous ne pensons pas*, *nous avons prouvé*, etc. ; est-ce dire autre chose que *je crois*, *je ne pense pas*, *j'ai prouvé ?* Il est vraisemblable que cet usage s'est introduit par des ouvrages de société, où le travail était commun et l'opinion collective, et que dans la suite, pour donner à leur style plus de gravité, quelques écrivains ont suivi cet exemple. Mais lorsqu'un homme en se nommant propose ses idées comme venant de lui, la formule de *nous* est au moins inutile ; et la preuve que, dans l'usage et dans l'opinion, le personnel au singulier n'est pas un trait de vanité, c'est qu'en parlant ou en opinant, jamais orateur ni sacré ni profane ne s'est cru obligé de dire *nous*.

U.

UNITÉ.

Ce n'est pas rendre l'idée d'*unité* avec assez de justesse et de précision que de la définir *une qualité qui fait qu'un ouvrage est partout égal et soutenu.*

Un ouvrage d'un ton décent et convenable, d'un style analogue au sujet, qu'aucune négligence ne dépare, et qui d'un bout à l'autre se ressemble à lui-même, comme celui de La Bruyère, est un ouvrage *égal et soutenu*, et il n'y a point d'*unité*.

Mais lorsqu'en écrivant on se propose un but général, un objet unique, tout doit se diriger et tendre vers ce but : voilà l'*unité de dessein*. C'est ainsi que, dans l'*Essai sur l'entendement humain* de Locke, tout se réunit à ce point, l'*origine de nos idées*.

Le caractère du sujet, le caractère dont s'est revêtu l'écrivain, si c'est lui qui parle, le caractère qu'il a donné à ses personnages, s'il en introduit et s'il leur cède la parole,

décident le caractère du langage, et celui-ci doit se soutenir et se ressembler à lui-même : c'est ce qu'on appelle *unité de ton et de style*. *Voyez* ANALOGIE.

Dans la poésie épique et dramatique on a prescrit d'autres *unités* : savoir, dans l'une et dans l'autre, l'*unité* d'action, l'*unité* d'intérêt, l'*unité* de temps, et de plus, dans le dramatique, l'*unité* de lieu.

Sur l'*unité* d'action, la difficulté consistait à savoir comment la même action peut être *une* sans être simple, ou composée sans être double ou multiple ; mais en se rappelant la définition que j'ai donnée de l'action, soit épique, soit dramatique, on jugera au premier coup d'œil quels sont les incidens, les épisodes qui peuvent y entrer sans que l'action cesse d'être *une*.

L'action, ai-je dit, est le combat des causes qui tendent ensemble à produire l'événement, et des obstacles qui s'y opposent. Une bataille est *une*, quoique cent mille hommes d'un côté et cent mille hommes de l'autre en balancent l'événement et se disputent la victoire : voilà l'image de l'action. Tout ce qui, du côté des causes ou du côté des obstacles, peut natu-

rellement concourir à l'un des deux efforts, peut donc faire partie de l'un des deux agens; et l'événement n'étant qu'*un*, les agens ont beau se multiplier; s'ils tendent tous, en sens contraire, au même point, l'action est *une*; en sorte que, pour avoir une idée juste et précise de l'*unité* d'action, il faut prendre l'inverse de la définition de Dacier, et dire, non pas que toutes les actions épisodiques d'un poëme doivent être des indépendances de l'action principale, mais au contraire que l'action principale d'un poëme doit être une dépendance, un résultat de toutes les actions particulières qu'on y emploie comme incidens ou épisodes.

Il n'en est pas moins vrai que, tout le reste égal, plus une action est simple, plus elle est belle, et voilà pourquoi Horace recommande l'un et l'autre, *simplex et unum*. Mais si l'on est obligé de simplifier l'action le plus qu'il est possible, ce n'est pas pour la réduire à l'*unité*; c'est pour éviter la confusion, et surtout pour donner d'autant plus d'aisance, de développement et de force à un plus petit nombre de ressorts. Dans une foule, rien ne se distingue et rien ne se dessine; de même dans une multitude de personnages et d'inci-

dens, aucun n'a le temps et l'espace de se développer, aucun n'est saillant, arrondi, détaché, comme il devrait l'être.

Homère est celui de tous les poètes qui a le mieux dessiné ses caractères, qui les a marqués le plus distinctement, le plus fortement prononcés : encore le nombre de ses héros fait-il foule dans l'*Iliade;* et la mémoire, rebutée du travail de les retenir, se réduit à un petit nombre des plus frappans et laisse échapper tout le reste. Le Tasse, en imitant Homère, a simplifié son tableau; chacun y tient une place distincte : Armide, Clorinde, Herminie, Godefroi, Soliman, Renaud, Tancrède, Argan, sont présens à tous les esprits.

L'épopée donne à l'action un champ plus vaste que la tragédie, et c'est leur étendue qui décide du nombre d'incidens que l'une et l'autre peut contenir. Un épisode détaché de l'action historique suffit à l'action épique; un incident de l'action épique suffit à l'action dramatique. Ce n'est pas que l'action épique ne soit *une*, ce n'est pas que l'action historique ne soit *une* encore : dès qu'une cause produit un effet, c'est une action, et cette action est *une;* mais la cause et l'effet peuvent être simples ou composés, ou plus composés

ou plus simples. L'une des causes incidentes de la ruine de Troie est le sacrifice d'Iphigénie, et cette fable détachée a fait un poëme dramatique. La colère d'Achille n'est que l'un des obstacles de la même action, et cet incident détaché a produit seul un poëme épique. On peut comparer l'action au polype, dont chaque partie, après qu'elle est coupée, est encore elle-même un polype vivant complétement organisé. Mais l'action totale n'en est pas moins *une*; elle est seulement plus composée ou moins simple que chacune de ses parties. Ainsi en faisant un poëme de toute la guerre de Troie, on n'a pas manqué à l'*unité*, mais à la simplicité d'action : on s'est chargé d'un trop grand nombre de caractères à peindre, d'événemens à décrire, de ressorts à développer; on a surchargé la mémoire, fatigué l'imagination, refroidi l'âme, dissipé l'intérêt, dont la chaleur est d'autant plus vive que le foyer est plus étroit; enfin on a excédé ses propres forces, épuisé ses moyens, on s'est mis hors d'haleine au milieu de sa course, et l'on a fini par être froid, stérile et languissant. Voilà pourquoi, même dans l'épopée, il est si important de simplifier et de resserrer l'action.

Brumoi a pris, comme Dacier, l'inverse de la vérité sur l'*unité* d'action : il veut *qu'elle soit sans mélange d'actions indépendantes d'elle :* il fallait dire, d'*actions dont elle soit indépendante :* et ce n'est pas ici une dispute de mots; car de son principe il infère que l'épisode d'Eriphile, dans l'*Iphigénie en Aulide*, fait duplicité d'action; or, par la constitution de la fable, l'action dépend de cet épisode; car c'est Eriphile qui empêche Iphigénie de s'échapper. Le poète, à la vérité, pouvait prendre un autre moyen; mais pourvu que le moyen soit vraisemblable et naturellement employé, il est au choix du poète.

C'est un étrange raisonneur que Brumoi ! il compare l'*Iphigénie* de Racine avec celle d'Euripide, et de sa cellule il décide que le poète français a tout gâté. *Supposons*, dit-il, *qu'Euripide revînt, que dirait-il de l'épisode d'Eriphile, espèce de duplicité d'action et d'intérêt, inconnue aux Grecs ?* Que dirait Euripide ? il dirait qu'il n'y a point de duplicité d'action, et qu'Eriphile vaut mieux qu'une biche ; que l'intérêt est si peu double, qu'au moment qu'on sait qu'Eriphile a été l'Iphigénie sacrifiée, les larmes cessent et tous les cœurs sont soulagés.

Que dirait-il de la galanterie française d'Achille ? Il dirait qu'Achille n'est point galant, et qu'il est Achille amoureux, qu'il parle d'amour en Achille. *Que dirait-il du duel auquel tendent les menaces de ce héros ?* Il dirait qu'il n'y a pas plus de duel que dans l'*Iliade*, et que par tout pays un héros fier et offensé menace de se venger. *Que dirait-il des entretiens seul à seul d'un prince et d'une princesse ?* Il dirait que la décence y règne, et que, dans les tentes d'Agamemnon, Achille a pu se trouver deux momens seul avec Iphigénie. *Ne serait-il pas révolté de voir Clytemnestre aux pieds d'Achille ?* Il serait jaloux de Racine, il lui envierait ce beau mouvement, et il trouverait que rien n'est plus naturel à une mère au désespoir, dont on va immoler la fille.

Revenons à notre sujet. Si l'épisode est absolument inutile au nœud ou au dénoûment de l'action, comme l'amour de Thésée et celui de Philoctète dans nos deux *Œdipes*, et comme l'amour d'Antiochus dans la *Bérénice* de Racine, il fait duplicité d'action : de là vient que l'amour d'Hippolyte pour Aricie est plus épisodique dans la *Phèdre*, que l'amour d'Eriphile dans l'*Iphigénie*.

Mais ce qu'on a dit avec quelque raison de l'épisode d'Aricie, on l'a dit aussi de l'épisode d'Hermione; et en cela on s'est trompé. Sans Hermione, il était possible que Pyrrhus indigné livrât aux Grecs le fils d'Hector et d'Andromaque; mais, l'événement supposé tel que Racine le donne, il était difficile d'imaginer, pour la révolution, un moyen plus tragique, une cause plus naturelle de la mort de Pyrrhus, que la jalousie d'Hermione, ni un plus digne instrument de ses fureurs que le sombre et fougueux Oreste.

N'a-t-on pas dit aussi que l'amour nuisait à l'*unité* d'action, *parce que cette passion étant naturellement vive et violente, elle partageait l'intérêt?* Mais si l'amour même est la cause du crime ou du malheur, s'il en est la victime, où est le partage de l'intérêt? Et ce partage même ferait-il que l'action ne serait pas *une*.

On ne s'est pas moins mépris sur l'*unité* d'intérêt que sur l'*unité* d'action, et l'équivoque vient de la même cause. L'action une fois bien définie, on voit que le désir, la crainte et l'espérance doivent se réunir en un seul point; mais pour cela il n'est pas nécessaire qu'ils se réunissent sur une seule per-

sonne ; l'événement que l'on craint ou que l'on souhaite peut regarder une famille, un peuple entier, il peut même concilier deux partis contraires, qui, tous les deux intéressans, font souhaiter et craindre pour tous les deux la même chose. Deux jeunes gens aimables et amis l'un de l'autre tirent l'épée et vont s'égorger sur un malentendu, ou sur un mouvement de dépit et de jalousie : vous tremblez pour l'un et pour l'autre ; vous désirez qu'il arrive quelqu'un qui leur impose, les désarme et les réconcilie : voilà un intérêt qui semble partagé, et qui pourtant n'est qu'*un*. Tel est souvent l'intérêt dramatique.

L'*unité* des mœurs consiste dans l'égalité du caractère, ou plutôt dans son accord avec lui-même ; car un caractère peut être inégal, flottant et variable, ou par nature ou par accident : alors son *unité* consiste à être constamment inconstant, également léger, changeant, ou par le flux et le reflux des passions qui le dominent, ou par l'ascendant réciproque et alternatif des divers mouvemens dont il est agité ; mais c'est alors par un fonds de bonté ou de méchanceté, de force ou de faiblesse, de sensibilité ou de froideur, d'élévation ou de bassesse, que se décide le

caractère; et ce fonds du naturel doit percer à travers tous les accidens. Or c'est dans ce fonds, bien marqué, bien connu, et constamment le même, que se fait sentir l'*unité:* c'est par là que deux hommes placés dans les mêmes situations, exposés aux mêmes épreuves, se font distinguer l'un de l'autre; et que chacun, s'il est bien peint, se ressemble à lui-même, et ne ressemble qu'à lui. Dans l'application de ce principe, que le caractère ne doit jamais changer, on n'a pas assez distingué le fonds d'avec la forme accidentelle; et dans celle-ci, ce qui est inhérent d'avec ce qui n'est qu'adhérent. Le vice est une trop longue habitude pour se corriger en trois heures; c'est une seconde nature: mais ce qui n'est qu'un travers d'esprit, un égarement passager, une folie, une méprise, un moment d'ivresse, ce qui dépend des mouvemens tumultueux des passions, peut changer d'un instant à l'autre. Ainsi, de l'erreur au retour, de l'innocence au crime, et du crime au remords, le passage est prompt et rapide: ainsi l'avare ne change point, mais le dissipateur change: ainsi Tartufe est toujours Tartufe, mais Orgon passe de son erreur et de l'excès de sa crédulité à un exce

de défiance; ainsi Mahomet doit toujours être fourbe; mais Séide doit cesser d'être crédule et fanatique. Oh! combien sur les arts, comme sur autre chose, on a perdu de temps à brouiller les idées par l'abus qu'on a fait des mots!

Dans le poëme épique, l'*unité* de temps n'est réglée que par l'étendue de l'action, ni celle-ci que par la faculté commune d'une mémoire exercée : en sorte que l'action épique n'a trop d'étendue et de durée que lorsque la mémoire ne peut l'embrasser sans effort; et cette règle n'est pas gênante; car il s'agit, non des détails, mais de l'ensemble de l'action, et de ses masses principales. Or, si elle est bien distribuée, si les épisodes en sont intéressans, s'ils s'enchaînent bien l'un à l'autre, si les passions qui animent l'action, si l'intérêt qui la soutient, nous y attachent fortement, la mémoire la saisira, quelque étendue qu'on lui donne. Brumoi la compare à un édifice qu'il faut embrasser d'un coup d'œil; et quel édifice, dans son vrai point de vue, n'embrasse-t-on pas d'un coup d'œil, si l'ensemble en est régulier? Si donc un poète avait entrepris de chanter l'enlèvement d'Hélène vengé par la ruine de Troie, et que,

depuis les noces de Ménélas jusqu'au partage des captives, tout fût intéressant, comme quelques livres de l'*Iliade* et le second de l'*Enéide*, l'action aurait duré dix ans, et le poëme ne serait pas trop long.

Nous avons des romans bien plus longs que le plus long poëme; et par le seul intérêt qui nous y attache, les incidens multipliés en sont tous très-distinctement gravés dans notre souvenir.

Il n'en est pas de même de l'action dramatique. Dans le *récit*, on peut franchir des années en un seul vers; mais dans le drame, tout est présent et tout se passe comme dans la nature. Il serait donc à souhaiter que la durée fictive de l'action pût se borner au temps du spectacle; mais c'est être ennemi des arts et du plaisir qu'ils causent, que de leur imposer des lois qu'ils ne peuvent suivre sans se priver de leurs ressources les plus fécondes et de leurs plus rares beautés. Il est des licences heureuses, dont le public convient tacitement avec les poètes, à condition qu'ils les emploient à lui plaire et à le toucher; et de ce nombre est l'extension feinte et supposée du temps réel de l'action théâtrale. De l'aveu des Grecs, elle pouvait comprendre une demi-ré-

volution du soleil, c'est-à-dire un jour. Nous avons accordé les vingt-quatre heures ; et le vide de nos entr'actes est favorable à cette licence : car il est bien plus facile d'étendre en idée un intervalle que rien ne mesure sensiblement, qu'il ne l'était de prolonger un intermède occupé par le chœur, et mesuré par le chœur même.

A la faveur de la distraction que l'intervalle vide d'un acte à l'autre occasionne, on est donc convenu d'étendre à l'espace de vingt-quatre heures le temps fictif de l'action; et c'est communément assez, vu la rapidité, la chaleur progressive que doit avoir l'action dramatique. Mais si les Espagnols et les Anglais ont porté à l'excès la licence contraire, il me semble que, sans supposer comme eux des années écoulées dans l'espace de trois heures, il doit au moins être permis de supposer qu'il s'est écoulé plus d'un jour, si un beau sujet le demande; et de cette liberté, rachetée par de grands effets qu'elle rendrait possibles, il n'y aurait jamais à craindre et à réprimer que l'abus.

La même continuité d'action, qui, chez les Grecs, liait les actes l'un à l'autre, et qui forcait l'*unité* de temps, n'aurait pas dû per-

mettre le changement de lieu; les Grecs ne laissaient pourtant pas de se donner quelquefois cette licence, comme on le voit dans les *Euménides*, où le second acte se passe à Delphes, et le troisième à Athènes. Pour la comédie, elle se permettait, sans aucune contrainte, le changement de lieu, et avec plus d'invraisemblance; car, au moins dans la tragédie, les Grecs supposaient, comme nous, que le spectateur ne voyait l'action que des yeux et de la pensée : et en effet il est sans exemple que, dans la tragédie grecque, les personnages aient adressé la parole au public, ou qu'ils aient fait semblant de le voir ou d'en être vus; au lieu que dans la comédie grecque, à chaque instant le chœur s'adresse à l'assemblée, et par là le lieu fictif de la scène et le lieu réel du spectacle sont identifiés, de façon que l'un ne peut changer sans que l'autre change, et qu'en même temps que l'action se déplace, le spectateur doit croire se déplacer aussi.

Il n'en est pas de même de notre théâtre : soit dans le tragique, soit dans le comique, le spectateur, comme je l'ai déjà observé, n'est censé voir l'action qu'en idée, et l'action est supposée n'avoir pour témoins que les ac-

teurs qui sont en scène. Or, dans cette hypothèse, non seulement je regarde le changement de lieu comme une licence permise, mais je fais plus, je nie que ce soit une licence pour nous. L'entr'acte est une absence des acteurs et des spectateurs. Les acteurs peuvent donc avoir changé de lieu d'un acte à l'autre; et les spectateurs n'ayant point de lieu fixe, ils sont partout où se passe l'action : si elle change de lieu, ils changent avec elle.

Ce qui doit être vraisemblable, c'est que l'action ait pu se déplacer; et pour cela il faut un intervalle. Ce c'est donc presque jamais d'une scène à l'autre, mais seulement d'un acte à l'autre, que peut s'opérer le changement de lieu.

Je sais bien que, pour le faciliter au milieu d'un acte, on peut rompre l'enchaînement des scènes et laisser le théâtre vide un instant; mais cet instant ne suffirait point à la vraisemblance, surtout si les mêmes acteurs qu'on vient de voir passaient incontinent dans le nouveau lieu de la scène. Après tout, ce n'est pas trop gêner les poètes, que d'exiger d'eux à la rigueur l'*unité* de lieu pour chaque acte, avec la possibilité morale du passage d'un lieu à un autre dans l'intervalle supposé.

La plus longue durée qu'on suppose à l'entr'acte est celle d'une nuit ; le trajet possible dans une nuit est donc la plus grande distance qu'il soit permis de supposer franchie dans l'intervalle d'un acte à l'autre : ainsi la mesure du temps que l'on peut donner aux intervalles de l'action détermine l'éloignement des lieux où l'on peut transporter la scène. Une règle plus sévère priverait la tragédie d'un grand nombre de beaux sujets, ou l'obligerait à les mutiler. On voit même que les poètes qui ont voulu s'astreindre à l'*unité* de lieu rigoureuse, ont bien souvent forcé l'action d'une manière plus opposée à la vraisemblance que ne l'eût été le changement de lieu : car au moins ce changement ne trouble l'illusion qu'un instant; au lieu que, si l'action se passe où elle n'a pas dû se passer, l'idée du lieu et celle de l'action se combattent sans cesse : or la vérité relative dépend de l'accord des idées, et l'illusion ne peut être où la vraisemblance n'est pas.

Il fallait, dit Brumoi en parlant du théâtre grec, *que l'action, pour être vraisemblable, se passât sous les yeux et par conséquent dans un même lieu*. Il aurait donc fallu que le lieu de l'action fût la place d'A-

thènes : car si l'action se passait à Delphes, comment pouvait-elle se passer sous les yeux des Athéniens ? *Le spectateur*, ajoute-t-il, *ne saurait s'abuser assez grossièrement sur le lieu de la scène, pour s'imaginer qu'il passe d'un palais à une plaine, ou d'une ville dans une autre, tandis qu'il se voit enfermé dans un lieu déterminé.* Ainsi Brumoi prétend qu'*il faut que la scène se voie, et par conséquent qu'elle soit bornée, non pas en général dans l'enceinte d'une ville, d'un camp, d'un palais, mais dans un endroit limité d'un palais, d'une ville ou d'un camp.* Voilà une belle théorie !

Et de sa place le spectateur voit-il cet endroit du camp ou de la ville ? Non : car sa place est toujours l'amphithéâtre d'Athènes ; et l'endroit de la scène est en Aulide, à Delphes, à Mycènes, en Tauride, etc. Il s'y transporte donc en esprit dès le premier acte. Or ce premier pas fait, pourquoi le second, le troisième, lui coûteraient-ils davantage ? Et si, dans les actes suivans, il est besoin qu'il se transporte en esprit dans un autre lieu, pourquoi s'y refuserait-il ? La même vivacité d'imagination qui le rend présent à ce qui se passe dans la ville, lui manquera-t-elle

pour voir ce qui se passe dans le camp et pour y être présent de même ? Sans cette illusion, tout spectacle est absurde ; mais on se la fait sans effort, et la vraisemblance n'y manque que lorsque, la scène étant continue et sans intervalle, le changement de lieu s'opère maladroitement et sans qu'aucune distraction du spectateur le favorise.

C'était là réellement le grand obstacle que trouvaient les Grecs au changement de lieu : aussi se le permettaient-ils rarement dans la tragédie. Que faisaient-ils donc ? Ils faisaient d'autres fautes contre la vraisemblance ; ils ne changeaient pas de lieu, mais ils réunissaient dans un même lieu ce qui devait se passer en des lieux différens. La scène était un endroit public, un espace vague, un temple, un vestibule, une place, un camp, quelquefois même un grand chemin. L'aire du théâtre répondait en même temps à plusieurs édifices, d'où les acteurs sortaient pour dire au peuple, qui composait le chœur, ce qu'ils auraient dû rougir de s'avouer à eux-mêmes. *Voyez* CHOEUR.

Si donc nous avons perdu quelque chose à la suppression du chœur, qui, chez les Grecs, remplissait les vides de l'action, du

moins y avons-nous gagné la liberté du changement de lieu, que l'entr'acte nous facilite.

Il est aisé de sentir à présent combien porte à faux ce que dit Dacier, que « les actions de nos tragédies ne sont presque plus des actions visibles; qu'elles se passent la plupart dans des chambres et des cabinets; que les spectateurs n'y doivent pas plus entrer que le chœur; et qu'il n'est pas naturel que les bourgeois de Paris voient ce qui se passe dans les cabinets des princes ». Il trouvait sans doute plus naturel que les bourgeois d'Athènes vissent du théâtre de Bacchus ce qui se passait sous les murs de Troie ou de Thèbes? Comment Dacier n'a-t-il pas compris que, quel que soit le lieu de la scène, un palais, un temple, une place publique, si le spectateur était censé y être présent et voir les acteurs, les acteurs seraient censés le voir? Nous ne sommes, je le répète, présens à l'action qu'en idée; et comme il n'en coûte rien de se transporter de Paris au Capitole dès le premier acte, il en coûte encore moins, dans l'intervalle du premier au second, de passer du Capitole dans la maison de Brutus.

Le plus grand avantage du changement de lieu est de rendre visibles des tableaux, des situations pathétiques, qui sans cela n'auraient pu se retracer qu'en récit. Mais il faut bien se souvenir que ces tableaux ne sont faits que pour donner lieu au développement des passions; que, s'ils sont trop accumulés, en se succédant ils s'effacent l'un l'autre; que l'émotion qu'ils nous causent ne se nourrit que des sentimens qu'ils font naître dans l'âme même des acteurs; et qu'interrompre cette émotion avant qu'elle ait pu se répandre et qu'on ait eu le temps de s'y livrer et d'en jouir, c'est faire au cœur la même violence qu'on fait à l'oreille, lorsqu'on éteint mal à propos le son d'un corps harmonieux. Une tragédie composée de ces mouvemens brusques, sans suite et sans gradations, est un assemblage de germes dont aucun n'a le temps d'éclore. L'invention des tableaux est donc une partie essentielle du génie du poète; mais ce n'est ni la seule ni la plus importante. La tragédie est la peinture du jeu des passions, et non pas du jeu des machines.

On n'a pas toujours, ni partout, reconnu comme indispensable la règle des *unités*; on sait que, sur le théâtre anglais et sur le

théâtre espagnol, elle est violée en tous points et contre toute vraisemblance. Il en était de même sur notre théâtre avant Corneille, et non seulement l'*unité* de lieu n'y était pas observée, mais elle y était interdite. Le public se plaisait au changement de scène; il voulait qu'on le divertît par la variété des décorations, comme par la diversité des incidens et des aventures; et lorsque Mairet donna la *Sophonisbe*, il eut bien de la peine à obtenir des comédiens qu'il lui fût permis d'y observer l'*unité* de lieu.

On s'est enfin généralement accordé sur l'*unité* d'action pour la tragédie; mais à l'égard de l'épopée, la question a été problématique et indécise jusqu'à nos jours. A l'autorité d'Aristote et à l'exemple d'Homère et de Virgile, on a opposé le succès de l'Arioste, qui, ayant négligé cette règle, n'en est pas moins lu et relu, dit le Tasse, « par les personnes de tout âge et de tout sexe; qui plaît à tout le monde, que tout le monde loue; qui revit et rajeunit sans cesse dans sa renommée, et vole glorieusement, de bouche en bouche, chez toutes les nations du monde. »

Le Tasse, après avoir rendu ce beau té-

moignage à l'Arioste, ne laisse pourtant pas de se décider pour l'*unité* d'action. « La fable, dit-il, est la forme du poëme : s'il y a plusieurs fables, il y aura plusieurs poëmes ; si chacun d'eux est parfait, leur assemblage sera immense ; et si chacun d'eux est imparfait, il valait mieux n'en faire qu'un qui fût complet et régulier ». Gravina est du nombre de ceux qui pensaient que le poëme épique était dispensé de l'*unité* d'action ; et la raison qu'il en donne suffirait pour faire sentir son erreur.

J'avouerai, avec lui, qu'un poëme qui embrasse plusieurs actions ne laisse pas d'être un poëme ; mais la question est de savoir si ce poëme est bien composé : or, quelques beautés qu'il puisse avoir d'ailleurs, quelques succès qu'elles obtiennent, il est certain que la duplicité, la multiplicité d'action divise l'intérêt et par conséquent l'affaiblit.

La Mothe prétend que, dans l'épopée, l'*unité* des personnages supplée à l'*unité* d'action, et qu'elle suffit à l'intérêt de l'épopée. Distinguons, pour plus de clarté, dans l'intérêt même de l'action, l'*unité* collective et l'*unité* progressive. L'*unité* collective consiste à réunir tous les vœux en un point, et à

décider dans l'âme du lecteur ou du spectateur ce qu'il doit désirer ou craindre. Toutes les fois qu'on nous présente des hommes opposés d'intérêts, dont les succès sont incompatibles, et dont l'un ne peut être heureux que par la perte ou le malheur de l'autre, notre cœur choisit, de lui-même et sans le secours de la réflexion, celui dont la bonté ou la vertu est le plus digne de nous attacher; et nous nous mettons à sa place. Dès lors tout ce qui le touche nous est personnel; notre âme passe dans la sienne : voilà l'intérêt décidé. Si les deux partis opposés nous présentent des personnages intéressans, et qui balancent notre affection; ou le bonheur de l'un est incompatible avec celui de l'autre, ou ils peuvent se concilier. Dans le premier cas, l'intérêt se partage et s'affaiblit dans ses alternatives; dans le second, notre inclination prend une direction moyenne, et se termine au point où les deux partis peuvent enfin se réunir. Le poète doit avoir grand soin de rendre ce point de réunion sensible : c'est de là que dépend la décision de nos vœux, et ce qu'on appelle *unité d'intérêt*. Enfin, si les partis opposés nous sont odieux ou indifférens l'un et l'autre, nous les livrons à eux-

mêmes, sans nous attacher à leur sort : c'est la guerre des vautours : alors il n'y a d'autre intérêt que celui de la curiosité, qui se réduit à peu de chose. Il s'ensuit que, dans toute composition intéressante, il doit y avoir au moins un parti fait pour gagner notre bienveillance; mais qu'il n'y ait dans ce parti qu'une seule personne, ou qu'il y en ait mille, cela est égal : l'*unité* de vœu fera l'*unité* d'intérêt, et c'est l'*unité* collective.

L'*unité* progressive est autre chose; elle consiste à fixer le désir, la crainte, l'espérance, en un mot l'attente inquiète du spectateur ou du lecteur sur *un seul* point, sur *un* événement *unique*, qui soit la solution du problème et le dénoûment de l'action. Dans la tragédie des *Horaces*, quel aura été le succès du combat? voilà l'objet de notre attente; dès qu'on le sait tout est fini. Après cela, que le meurtre de Camille soit puni ou soit pardonné, c'est un nouveau problème, une nouvelle action, un nouvel objet d'espérance ou de crainte : cet événement naît de l'autre, il en est dépendant; mais il n'y a point d'*unité*.

Or il est vrai que l'*unité* de personne supplée en quelque chose à l'*unité* progressive

de l'action ; mais si les accidens réunis sur le même personnage ne se terminent pas à *un seul* dénoûment, l'intérêt de chaque situation cesse au moment qu'il en sort : nouvel incident, nouvelle inquiétude ; nouveau péril, nouvelle crainte ; nouveau malheur, nouvelle pitié. D'un poëme tissu d'incidens détachés, l'intérêt peut donc renaître d'instans en instans ; mais alors la crainte, la pitié, l'inquiétude s'évanouissent à la solution de chacun de ces nœuds ; et s'il y a une action principale, elle devient indifférente. Pour réunir les intérêts, il faut donc qu'elle en soit le centre, c'est-à-dire que l'événement qui doit la terminer dépende des incidens, et que chacun d'eux fasse partie ou des moyens ou des obstacles.

Le Tasse a peint l'*unité* d'action par une grande et belle image. « Le monde, qui renferme dans son sein tant de choses si différentes, n'a cependant qu'une forme, qu'une essence : c'est par un seul et même nœud que toutes ses parties sont liées avec une harmonie qui a l'apparence de la discorde ; et quoique dans sa structure il ne manque rien, il n'y a pourtant rien qui ne concoure à son utilité et à son ornement ».

Mais dans cette image on ne voit que ce qui contribue au succès de l'action, l'on n'y voit pas ce qui le retarde et le rend douteux ou pénible : or l'*unité* dépend du concours des obstacles, comme de celui des moyens. Du reste, l'alternative proposée par le Tasse, que toutes les parties du poëme soient, comme dans le mécanisme du monde, ou de nécessité ou de simple agrément ; cette alternative donne aux poètes une liberté dont ils ont abusé souvent. Je sais qu'on ne doit pas exiger, dans le tissu de l'épopée, des liaisons aussi étroites, aussi intimes que dans celui de la tragédie, mais encore faut-il que les parties fassent un tout, et que les détails forment un ensemble. L'épisode d'Armide est l'exemple de la liberté légitime dont les poètes peuvent user. La délivrance des lieux saints est l'action de ce poëme, et les charmes d'une enchanteresse, qui prive l'armée de Godefroi de ses héros les plus vaillans, concourent à nouer l'action en même temps qu'ils l'embellissent; au lieu que l'épisode d'Olinde et de Sophronie, quoique touchant en lui-même, est hors d'œuvre et ne tient à rien.

Pope compare le poëme épique à un jardin. « La principale allée est grande et longue, et

il y a de petites allées où l'on va quelquefois se délasser, qui tendent toutes à la grande. » Si l'on considère ainsi l'épopée, il est évident qu'il n'y a plus cette *unité* d'où dépend l'intérêt; car d'allée en allée le jardin de Pope sera bientôt un labyrinthe; et comme il n'en est aucune que l'on ne pût supprimer sans changer la grande, il n'en est aucune aussi qui ne pût mener à de nouvelles routes multipliées à l'infini. J'aime mieux l'image du fleuve dont les obstacles prolongent le cours, mais qui, dans ses détours les plus longs, ne cesse de suivre sa pente; il se partage en rameaux, forme des îles qu'il embrasse, reçoit des torrens, des ruisseaux, de nouveaux fleuves dans son sein; mais soit qu'il entre dans l'Océan par une ou plusieurs embouchures, c'est toujours le même fleuve qui suit la même impulsion.

Montagne, avec ce sens profond et ce goût naturel dont il était doué, a parlé du mérite de la simplicité, de l'*unité* dans l'action épique et dramatique, comme nous ferions aujourd'hui. Il disait de Virgile et de l'Arioste: *Celui-là, on le voit aller à tire d'aile, d'un vol haut et ferme, suivant toujours sa pointe; celui-ci voleter et sauter de conte en conte,*

comme de branche en branche, ne se fiant à ses ailes que pour une bien courte traverse, et prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine et la force lui faille. Excursusque breves tentat. Aussi ne pouvait-il souffrir la *bêtise et la stupidité barbaresque de ceux qui, à cette heure, comparaient l'Arioste à Virgile.*

Il n'était pas moins choqué du mauvais goût *de ceux qui appariaient Plaute à Térence.* Mais ce qui le blessait bien davantage dans les faiseurs de comédies de son temps, c'était de voir qu'ils employaient *trois ou quatre argumens de celles de Térence ou de Plaute, pour en faire un des leurs. Ils entassent*, dit-il, *en une seule comédie, cinq ou six contes de Bocace. Ce qui les fait ainsi se charger de matière, c'est la défiance qu'ils ont de pouvoir se soutenir de leurs propres grâces. Il faut qu'ils trouvent un corps où s'appuyer, et n'ayant pas du leur assez de quoi nous arrêter, ils veulent que le conte nous amuse. Il en va de mon auteur* (de Térence) *tout au contraire : les perfections et beautés de sa façon de dire nous font perdre l'appétit de son sujet; sa gentillesse et sa mignardise nous retiennent partout. Il*

est partout si plaisant, liquidus puroque simillimus amni, *et nous remplit tant l'âme de ses grâces, que nous en oublions celles de la fable.*

Montagne aurait fait, comme on voit, peu de cas de tous ces drames pantomimes, où, de notre temps comme du sien, on fait sans cesse remuer ses personnages pour s'épargner la peine de les faire agir. Il aurait dit de ces compositeurs de tableaux mouvans et d'intrigues échafaudées : *A mesure qu'ils ont moins d'esprit, il leur faut plus de corps ; ils montent à cheval parce qu'ils ne sont pas assez forts sur leurs jambes : tout ainsi qu'en nos bals, ces hommes de vile condition qui en tiennent école pour ne pouvoir représenter le port et la décence de notre noblesse cherchent à se recommander par des sots périlleux et autres mouvemens étranges et bateleresques.* (Essais, liv, 3, chap. 10.)

USAGE.

Dans la manière de s'exprimer, comme dans celle de se vêtir, l'*usage* diffère de la mode en ce qu'il a moins d'inconstance ; mais

l'*usage* comme la mode ne reconnaît pour règle que le goût, et selon que les mœurs publiques, le caractère et l'esprit dominant rendent le goût d'une nation plus raisonnable ou plus fantasque, l'*usage* est aussi plus sensé ou plus capricieux dans ses variations.

Chez les peuples qui ne parlent que pour se faire entendre, la langue est presque invariable; et qu'elle suffise au commerce de la vie et de la pensée, c'en est assez; elle a pour eux le nécessaire et ils ignorent le superflu.

Mais à mesure que, dans son langage comme dans ses vêtemens, une nation se livre à l'attrait du luxe, et qu'en parlant pour son plaisir plus que pour ses besoins, elle s'occupe de l'élégance et de l'agrément de l'élocution, le desir et le soin de plaire la rendent inquiète, curieuse, incertaine dans la recherche de ses parures; et de là les raffinemens et les caprices de l'*usage*.

Cependant on observe que, de toutes les langues, celle qui a le plus donné à l'ornement et au luxe de l'expression, la langue grecque, a été peu sujette aux variations de l'*usage;* et la différence de ses dialectes une fois établie, on ne s'aperçoit plus qu'elle ait changé depuis Homère jusqu'à Platon. La

langue d'Homère semblait douée, ainsi que ses divinités, d'une jeunesse inaltérable; on eût dit que l'heureux génie qui l'avait inventée eût pris conseil de la poésie, de l'éloquence, de la philosophie elle-même, pour la composer à leur gré. Vouée aux grâces dès sa naissance, mais instruite et disciplinée à l'école de la raison, également propre à exprimer et de grandes idées, et de vives images, et des affections profondes, à rendre la vérité sensible ou le mensonge intéressant; jamais l'art de flatter l'oreille, de charmer l'imagination, de parler à l'esprit, de remuer le cœur et l'âme, n'eut un instrument si parfait. Pandore, embellie à l'envi des dons de tous les dieux, était le symbole de la langue des Grecs.

Il n'en fut pas de même de celle des Latins. D'abord rude et austère comme la discipline et comme les lois dont elle était l'organe, pauvre comme le peuple qui la parlait, simple et grave comme ses mœurs, inculte comme son génie, elle éprouva les mêmes changemens que le caractère et les mœurs de Rome. De sa nature, elle eut sans peine la force et la vigueur tragique qu'il fallait à Pacuvius, la véhémence et la franchise que demandait l'élo-

quence des Gracques ; mais lorsqu'une poésie séduisante, voluptueuse ou magnifique en voulut faire usage ; lorsqu'une éloquence insinuante, adulatrice et servilement suppliante, voulut l'accommoder à ses desseins. il fallut qu'elle prît de la mollesse, de l'élégance, de l'harmonie, de la couleur, et que, dans l'art de prêter au langage un charme intéressant et une douce majesté, Rome devînt l'écolière d'Athènes, avant que d'en être l'émule. Ce qu'ont fait les Latins pour donner de la grâce à une langue toute guerrière, est le chef-d'œuvre de l'industrie ; et dans les vers de Tibulle et d'Ovide, elle semble réaliser l'allégorie de la massue d'Hercule, dont l'amour, en la façonnant, se fait un arc souple et léger.

Celles de nos langues modernes qui se sont le plus tôt fixées sont l'espagnol et l'italien ; l'une à cause de l'incuriosité naturelle des Castillans, et de cette fierté nationale qui, dans leur langue comme en eux-mêmes, fait gloire d'une noblesse pauvre et dédaigne de l'enrichir ; l'autre, à cause du respect trop timide que les Italiens conçurent pour leurs premiers grands écrivains, et de la loi prématurée qu'ils s'imposèrent à eux-mêmes de n'admettre, dans le bon style et dans le langage

épuré, que les expressions consignées dans les écrits de ces hommes célèbres. De telles lois ne conviennent aux arts qu'à cette époque de leur virilité où ils ont acquis toute leur force et pris tout leur accroissement : jusque là rien ne doit contraindre cette intelligence inventive qui élève l'industrie au-dessus de l'instinct; et réduire les arts, comme l'on fait souvent, à leurs premières institutions, c'est perpétuer leur enfance. La langue italienne se dit la fille de la langue latine ; mais elle n'a pas recueilli tout l'héritage de sa mère ; l'Arioste et le Tasse même, à côté de Virgile, sont des successeurs appauvris.

Le même esprit de liberté et d'ambition qui anime la politique et le commerce de l'Angleterre lui a fait enrichir sa langue de tout ce qu'elle a trouvé à sa bienséance dans les langues de ses voisins, et sans les vices indestructibles de sa formation primitive, elle serait devenue, par ses acquisitions, la plus belle langue du monde. Mais elle altère tout ce qu'elle emprunte, en voulant se l'assimiler. Le son, l'accent, le nombre, l'articulation, tout y est changé ; ces mots dépaysés ressemblent à des colons dégénérés

dans leur nouveau climat et devenus méconnaissables aux yeux mêmes de leur patrie.

Nous avons mis moins de hardiesse, mais plus de soin à perfectionner notre langue, et s'il n'a pas été permis de la résoudre, au moins a-t-on su lui donner des tours mieux arrondis, des mouvemens plus doux, des articulations plus faciles et plus liantes, et en même temps qu'elle a pris plus de souplesse et d'élégance, elle a de même acquis plus de noblesse et de dignité.

Cependant, quelque différente que soit la langue de Racine et de Fénélon de celle de Baïf et de Dubartas, il est encore possible, sinon de la rendre plus douce et plus mélodieuse, au moins de l'enrichir, d'ajouter à son énergie, de la parer de nouvelles couleurs, d'en multiplier les nuances; et plus on en fait son étude, mieux on sent qu'elle n'en est pas à ce point de perfection où une langue doit se fixer.

Comme vivante, elle est variable, mais elle l'est dans les deux sens : elle peut acquérir et perdre, et cette alternative, on voulait autrefois qu'elle dépendît de l'*usage*, uniquement, absolument, et sans qu'il fût permis à la rai-

son, dit Vaugelas, de lui opposer sa lumière.

Soyons moins superstitieux. Mais pour éviter un excès, ne donnons pas dans l'autre; et si l'on a trop accordé à l'autorité de l'*usage*, modérons-la, sans oublier qu'elle a ses droits, comme elle a ses limites. Reconnaissons, avec Vaugelas, que *l'usage a fait beaucoup de choses avec raison*, même beaucoup plus qu'on ne pense. En effet, il y a dans la langue mille façons de parler qu'on attribue au pur caprice de l'*usage*, et dont la raison se découvre dans une métaphysique très-déliée, qui semble avoir conduit la multitude à son insu, et qu'aperçoit celui qui examine la langue avec un œil philosophique. Dans les irrégularités même que l'*usage* a reçues et qu'il a fait passer en lois, on remarque souvent que ce qui les a introduites, c'est qu'elles donnent à l'expression plus de vivacité, de grâce ou d'énergie; et jusque là rien n'est plus juste que de se soumettre à l'*usage*.

Reconnaissons encore que, dans ce que l'*usage* a fait, ou *sans raison*, ou même *contre la raison*, dès que le temps, l'exemple, la sanction publique, durant un siècle de lumière, l'ont ratifié, l'ont confirmé, rien ne dispense plus d'observer ses lois positives,

c'est-à-dire ce qu'il prescrit. Mais tenons-nous sur la réserve à l'égard de ce qu'il défend; car autant il serait à craindre que la liberté ne fût sans frein, autant il serait dangereux que l'autorité fût sans bornes. Et c'est dans le centre des lettrés, au milieu de leur république, et en présence de leurs amis, que je viens réclamer leurs droits. (*Ce morceau a été lu dans une assemblée publique de l'Académie française.*)

Je dirai donc qu'en observant ce que l'*usage* aura prescrit, on aura droit d'examiner ce qu'il lui plaira d'interdire; et cette restriction, que je crois devoir mettre à sa puissance illimitée, est fondée sur deux motifs.

1° Quand l'*usage* prescrit, sa loi porte, il est vrai, quelque atteinte à la liberté, mais ne la détruit pas : je puis, par un détour, éluder sa décision, et par une façon de parler qui me plaise, éviter celle qui me déplaît; ce sera une gêne, mais non pas une servitude. Il n'en est pas de même de ses lois négatives : elles nous ôtent toute liberté de faire ce qu'elles défendent, et pour les éluder, il n'est point de détour.

2° Si les lois positives de l'*usage* sont de-

fectueuses, le mal est fait, la langue est telle; des hommes de génie n'ont pas laissé de la rendre éloquente, pleine de majesté, d'élégance et de grâce : il reste à la parler comme eux, et c'est le cas de dire avec Horace : *ainsi l'usage l'a voulu.* Mais à l'égard de ses lois négatives ou prohibitives, rien n'est fixe, rien n'est constant; ce sont les décrets d'un tyran bizarre, dont les dégoûts s'annoncent par des proscriptions. *Cela ne se dit point*, *cela ne se dit plus*, telle est leur formule ordinaire. Mais si cela s'est dit, pourquoi ne plus le dire? mais si cela est bien dit en soi, quoiqu'on ne l'ait pas dit encore, pourquoi ne le dirait-on pas? La langue est-elle déjà si riche et si complète, qu'elle n'ait plus rien à acquérir? a-t-elle une surabondance qui nous console de ses pertes? Comment se fût-elle formée, si, depuis Joinville jusqu'à Fénélon, personne n'avait osé dire pour la première fois ce qu'on n'avait pas encore dit? Comment se conservera-t-elle, si, au lieu de se reproduire à mesure qu'elle se dépouille, ce n'est plus qu'un vieux arbre, dont les rameaux séchés se brisent, et qui ne repousse jamais?

Quel est donc ce droit négatif, arbitraire

et indéfini, qu'on a laissé prendre à l'*usage* ? et si l'expression nouvelle ou rajeunie est douce à l'imagination ; si la pensée la sollicite et si le besoin l'autorise ; si le tour en est animé, précis, naturel, énergique ; si elle est conforme à la syntaxe et au génie de la langue ; si elle ajoute à sa richesse ; si par elle on évite une périphrase traînante, une épithète lâche et diffuse ; si elle n'a point d'équivalent pour exprimer une nuance intéressante, ou dans le sentiment, ou dans l'idée, ou dans l'image, où est la raison de ne pas l'employer ?

Ce sont les téméraires, dit Vaugelas, *qui inventent les mots comme les modes*. La parité n'est pas exacte : car dans les modes presque tout est de fantaisie, de caprice, ou de vanité ; au lieu que dans la langue ainsi que dans les arts, l'invention a souvent pour objet la nécessité, l'utilité, la beauté réelle. Alors où est la témérité d'oser être inventeur ? Malherbe fut-il *téméraire*, l'orsqu'il emprunta du latin *insidieux* et *sécurité* ? et Desportes, lorsqu'il transplanta dans notre langue le mot *pudeur*, pour exprimer cette espèce de honte délicate et timide, qui saisit une âme innocente, ou une âme noble et sensible, à la première idée

de ce qui peut blesser sa fierté ou sa modestie; mot précieux, que La Fontaine a si bien mis à sa place dans la fable des *deux Amis*? *Dévouloir*, proposé par Malherbe, pour dire *cesser de vouloir*, n'a pas été reçu; mais que deux ou trois bons écrivains l'eussent adopté, il faisait fortune, et la langue y gagnait un mot clair et précis. Vaugelas regardait *sortir de la vie* comme un barbarisme; fallait-il que, sur sa parole, La Fontaine s'abstînt de dire, en parlant de la vieillesse :

> Je voudrais qu'à cet âge
> On *sortît de la vie*, ainsi que d'un banquet.

C'était, nous dit ce même Vaugelas, *la plus saine partie de la cour*, c'était *la plus saine partie des auteurs du temps*, qui étaient les arbitres de l'*usage*; et dans cette espèce d'aristocratie, composée de deux puissances souvent contraires l'une à l'autre, on ne savait à laquelle obéir. Ainsi une foule de mots qui manquaient à la langue et qu'on y voulait introduire étaient arrêtés au passage, et le plus souvent rebutés. *Féliciter* paraissait barbare; *face* n'était pas du bon style; la cour ne voulait pas que l'on dît *ambitionner*; *ployer* choquait l'oreille, c'était *plier* qu'il fal-

lait dire ; *transfuge* n'était point admis, non plus qu'*insulter* et qu'*insulte*.

Heureusement vinrent des hommes qui surent donner à la langue plus d'aisance et de liberté, et en même temps plus d'autorité et de consistance à l'*usage*. « *Les grands hommes du siècle passé*, dit Voltaire, *ont enseigné à penser et à parler*. Ce fut d'abord l'auteur de *Cinna*, des *Horaces*, de *Polyeucte*, et après lui La Rochefoucault, le cardinal de Retz, Pascal, Bossuet, Bourdaloue, Molière, Pélisson, Boileau, Racine, Fénélon, La Bruyère, qui formèrent l'esprit, la langue et le goût de la nation. »

On voit alors comment l'*usage*, en se fixant, put acquérir une autorité légitime ; et les juges naturels de la langue usuelle, formés à l'école des maîtres de la langue écrite, purent prétendre à juger celle-ci. Mais ce droit acquis à une nation cultivée ne s'étend pas jusqu'à interdire aux artisans de la parole toute espèce d'innovation : et s'il arrivait que le goût devînt trop minitieux, trop efféminé, trop timide, ou que la fantaisie, le caprice, la vanité du faux bel esprit, voulussent marquer à leur gré les bornes de la langue écrite, et défendre au génie de les passer, je ne présume pas

qu'il dût à leur défense une aveugle docilité.

Un goût délicat et craintif se croit le goût par excellence, lorsqu'il s'abstient de ce qui peut déplaire; mais un goût très-supérieur serait celui qui hasarderait, avec une hardiesse éclairée, ce qui, après avoir déplu quelques momens, serait fait pour toujours plaire.

Je dirai plus encore : dans le public imbu d'une saine littérature, ce ne sera jamais ni au plus grand nombre ni à l'élite des bons esprits que l'on risquera de déplaire par d'heureuses innovations, par des rénovations utiles, Ce sont toujours des hommes indignes d'être libres qui veulent que chacun soit esclave comme eux. Mais qu'a de commun la timide inertie de leur instinct avec la noble audace du génie?

C'est un Scudéri qui défend à l'auteur du *Cid*, à Corneille, de dire :

Plus l'*offenseur* est cher, et plus grande est l'offense.
Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père.
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.
On l'a pris *tout bouillant* encor de sa querelle.

C'est Scudéri qui prétend qu'*arborer des lauriers*, *gagner des combats*, *instruire d'exemple*, ne sont pas des phrases françaises.

Et voilà le modèle de cette foule de critiques dont Racine fut assailli, lors-même qu'il portait la langue à son plus haut degré de gloire. Ce qu'on admire aujourd'hui dans son style comme les hardiesses d'un maître, lui était reproché de son temps comme les fautes d'un écolier. O Subligni, tu prétendais savoir la grammaire mieux que Racine! Ainsi l'œil louche de l'Envie, ou l'œil trouble de l'Ignorance, en examinant les écrits des grands hommes vivans, y prend pour incorrections les élégances les plus exquises, et c'est toujours l'*usage* que le faux goût met en avant, comme si l'homme de génie n'avait jamais droit de parler sans l'*usage* et avant l'*usage*.

Il y a dans notre langue, de l'aveu même de Vaugelas, une infinité de phrases qui sont les dépouilles des langues savantes, et qui, accommodées à son génie, font une partie de ses richesses. Or je demande à Vaugelas : Ces façons de parler, et toutes celles qui de la langue écrite passent dans la langue usuelle, ou qui restent comme en réserve dans le trésor de la poésie et de l'éloquence, qui nous les a données? Ne sont-ce pas les gens de lettres, et n'est-ce pas surtout en cela que consiste cette invention du style, qui caractérise et

distingue nos plus grands écrivains, et nommément cet Amyot que Vaugelas a tant loué? Or si Amyot fut louable d'avoir osé les inventer, ces expressions heureuses que nous avons laissé vieillir, pourquoi celui qui les rajeunirait serait-il si répréhensible?

Que l'on soit soumis à l'*usage* dans les formules établies, comme dans l'emploi des articles, des particules et des pronoms, rien de tout cela n'est gênant; et de toutes les difficultés grammaticales dont Vaugelas s'est occupé, il n'y en a peut-être pas une qui intéresse sérieusement la poésie ou l'éloquence. Mais ce qui peut contribuer à la richesse de l'expression, à sa délicatesse ou à son énergie, toutes ces façons de parler, qui, négligées dans la langue usuelle, ne laissent pas d'avoir leur place et leur utilité dans la langue écrite, soit pour l'idée, soit pour l'image, soit pour la précision, le nombre et l'harmonie, sont-elles condamnées à ne jamais revivre? et l'éloquence et la poésie n'ont-elles plus aucun espoir de recouvrer les larcins que leur a faits l'*usage*, ou plutôt que leur a faits l'oubli? Car le plus grand nombre de ces phrases et de ces mots perdus pour elles ont été délaissés plutôt que rebutés, et l'on ne s'en sert plus,

par la seule raison qu'on a cessé de s'en servir.

Lorsque les grands écrivains ne sont plus, on nous les cite comme des modèles de déférence et de docilité pour les défenses de l'*usage*. On ne sait pas, ou l'on oublie combien de fois ils se sont permis ce que l'*usage* n'approuvait pas. On ne sait pas, en lui cédant, combien il leur en a coûté de dégoûts et de sacrifices; combien de fois, dans l'expression des mouvemens de l'âme ou des saillies du caractère, ils ont envié l'énergie, la franchise, le naturel, le tour vif et rapide de la langue du peuple; combien de fois ils ont soupiré après la liberté de l'imagination et de la plume de Montagne. Quoi qu'il en soit, si de grands écrivains ont méconnu leur ascendant et se sont fait un devoir trop étroit de céder à l'*usage*, lorsqu'ils auraient voulu et dû lui résister, c'est un excès de modestie, dont nous les louons à regret, comme d'une vertu timide.

Rien, ou presque rien de la langue de Pascal n'a vieilli: cela prouve sans doute un goût pur et sévère, mais trop sévère et trop exquis. Pascal, en épurant la langue, l'a, pour ainsi dire, passée à un tamis trop fin. Il n'a pas assez conservé de la substance de Montagne.

On trouve à celui-ci une force et une saveur préférables à la pureté même. Ce n'est pas que son vieux langage n'eût grand besoin d'être purgé, et que la langue, dans son état actuel, ne soit mille fois préférable : elle a plus de clarté, d'aisance, de noblesse, de décence et de dignité, de délicatesse et de grâce, d'harmonie et de coloris; mais son élégance a trop pris sur sa vigueur ; ses polisseurs l'ont affaiblie; elle a perdu de sa naïveté, de sa concision et de son énergie ; et je crois qu'il était possible d'en perfectionner les formes, et d'en moins altérer le fonds.

Je ne mets certainement pas au nombre de ses pertes la rouille qu'elle a déposée, les inversions dures, les tours forcés, les locutions mal construites, les termes bas ou pédantesques, d'un son déplaisant, d'un sens louche, d'une articulation pénible, ou qui avaient de l'affinité avec des objets dégoûtans ; et je ne reproche à l'*usage* que d'avoir manqué trop souvent de discernement dans son choix.

Mais à mesure qu'il rebutait une foule de tours naïfs, qu'on ne retrouve plus que dans La Fontaine, un grand nombre de tours vigoureux et concis, et de phrases substantielles, qui sont perdues depuis Montagne,

une multitude de mots harmonieux, sensibles, faits pour parler à l'âme, faits pour plaire à l'oreille; je demande comment les hommes qui, en fait de goût, disposaient de l'opinion, ont pu laisser périr tant de richesses? Qui les eût empêchés de les conserver dans leur style?

La cour, dont le langage roule sur un petit nombre de mots, la plupart vagues et confus, d'un sens équivoque ou à demi-voilé, comme il convient à la politesse, la dissimulation, à l'extrême réserve, à la plaisanterie légère, à la malice raffinée, où à la flatterie adroite; la cour a pu, dans tous les temps, négliger une infinité d'expressions naïves ou franches, dont elle n'avait pas besoin. Le monde poli et superficiel, qui suit l'exemple de la cour, et qui croit qu'il est du bon ton de parler de tout froidement, légèrement, à demi-mot, sans chaleur et sans énergie; ce monde, dis-je, a dû laisser tomber tout ce qui n'était pas de sa langue usuelle. L'expression fine et piquante a dû lui être chère; il a dû conserver de même le langage du sentiment dans toute sa délicatesse, comme essentiel au caractère de politesse et de galanterie, qui est la surface de ses mœurs. Mais

son dictionnaire n'a pas dû s'étendre au-delà du cercle de ses besoins ; et mille façons de parler, nécessaires à l'homme qui pense fortement et qui veut s'exprimer de même, à l'homme qui s'affecte d'un sentiment passionné ou d'une image pathétique et qui veut rendre ce qu'il sent, en deux mots le langage de l'éloquence et de la poésie n'a pas dû trouver dans le monde des conservateurs bien zélés. Mais en négligeant des richesses qui leur étaient inutiles, la cour et le monde faisaient-ils une loi de les abandonner comme eux ? Et ceux à qui toutes les couleurs, toutes les nuances de la langue étaient si précieuses, n'auraient-ils pas été au moins bien excusables de ne pas les laisser périr ?

La langue usuelle se trouve riche, parce qu'elle fournit abondamment au commerce intérieur de la société : mais la langue écrite ne laisse pas d'être indigente et nécessiteuse, parce que ses besoins s'étendent au dehors. Tous les jours elle est obligée de correspondre à des mœurs étrangères, à des *usages* qui ne sont plus ; tous les jours l'historien, le poète, le philosophe se transplante dans des temps reculés ; et que deviendra-t-il, si sa

langue n'est pas cosmopolite comme lui, si elle n'a pas les analogues et les équivalens de celles des pays et des temps qu'il fréquente ? Que deviendra surtout le traducteur d'un écrivain assez habile pour avoir mis en œuvre toutes les richesses de sa propre langue ? Il en est qu'il est impossible de traduire fidèlement; et la raison n'en est que trop sensible : c'est que les langues, dont le but commun devrait être une parfaite correspondance, se sont enorgueillies de leurs propriétés, et ont négligé leur commerce. Ce qui dans l'une surabonde manque dans l'autre, et réciproquement. Ce sont, pour changer de figure, des palettes de peintres, qui n'ont pas les mêmes couleurs; et ç'eût été aux gens de lettres à s'en apercevoir et à les assortir. C'est ce qu'ont fait Montagne, Amyot, La Fontaine, souvent Racine. Leur langue est conquérante; elle prend les tours et les formes des langues éloquentes et poétiques qu'elle a pour adversaires, comme les Romains empruntaient les armes de leurs ennemis.

Si, plus asservis à l'*usage*, nous renonçons à ce droit de conquête, au moins que ne conservons-nous ce que nos pères ont acquis ? et sans parler des phrases que nous

avons perdues (car ce détail nous menerait trop loin), par quelle complaisance avons-nous renoncé à une infinité de mots ou négligés, ou rebutés, ou, si je l'ose dire, dégradés de noblesse par le caprice de l'*usage* ?

Val, par exemple, n'eût-il pas dû garder sa place dans de beaux vers, comme *vallon* ? *Ombreux* n'avait-il pas sa nuance à côté de *sombre*, et *rais* à côté de *rayons* ? *Labeurs*, au figuré, ne valait-il pas bien *travaux*, et pour le sens et pour l'oreille ? Quel goût assez bizarre aurait pu rebuter *blondir* ? *Soulagement* est-il plus doux que *lénîment*, qu'*allégement* ou qu'*allégeance* ? *Alléger* lui-même, en parlant de peines, aurait-il dû être interdit au langage du sentiment ? *Dévaler* devait-il être moins durable que *ravaler*, dérivé de la même source ? *Rancune* est populaire, mais *rancœur* serait noble et plus fort que *ressentiment*. *Ardre*, au moral, n'a point d'équivalent ; et il serait si nécessaire ! *Se prendre* exprime une action plus forte que *s'attacher* ; pourquoi *se détacher* est-il plus noble que *se dépendre* ? Et *secouer*, dont le son est si faible, a-t-il bien remplacé *brandir* ? Et *inflexible* ne laisse-t-il jamais regretter *im-*

ployable ? *Aventureux* n'aurait-il pas dû se soutenir à côté d'*aventure* ? Et puisqu'on a détourné le sens de *délayer*, ne fallait-il pas conserver à *délai* son verbe *dilayer*, qui valait mieux que *traîner en longueur*, et qui n'a pas d'autre synonyme ? Ne fallait-il pas laisser à *émouvoir*, *émoi* ? à se *souvenir*, *souvenance* ? *Bruit* n'eût-il pas dû garder *bruire*, dont on a retenu *bruyant* ? Pourquoi *fallacieux* a-t-il péri depuis Corneille, et *affres* depuis Bossuet ? Pourquoi l'*usage* a-t-il conservé *oubli* et abandonné *oublieux* ? Pourquoi du verbe *simuler* n'avons-nous que le participe et ne disons-nous pas, comme les Latins, *simuler* et *dissimuler* ? Feindre exprimerait les mensonges de l'imagination, *simuler* exprimerait les mensonges du sentiment ou de la pensée. Pourquoi *loisible*, nuance fine et délicate de *permis*, n'est-il plus du haut style ? Pourquoi dit-on *durable*, et ne dit-on plus *perdurable*, qui l'agrandit ? Pourquoi *calamité* et non *calamiteux* ? *peuplé* et non *populeux* ? Pourquoi *prépondérant* et non pas *pondérant*, qui nous serait si nécessaire, et auquel ni *grave*, ni *lourd*, ni *pesant* ne peuvent suppléer ? car *pondérant* se dirait du style ; il se dirait de l'éloquence ; il se dirait

de l'esprit même, et ce serait toute autre chose qu'un style *pesant*, qu'une éloquence *grave*, qu'un esprit *lourd*. On croit n'avoir perdu que des synonymes, et l'on se trompe. *Ecumant* se dirait des vagues; *écumeux* se dirait de l'écueil ou du rivage blanchi d'écume; *oisif* se dirait de la personne, *ocieux* de la situation : pourquoi l'avoir abandonné? *Discord*, dans ses trois sens, ne devait-il pas être inséparable de *discorde*, et ne devrait-on pas dire encore *un caractère inégal et discord*, *des esprits divers et discords*, *les discords qui troublent le monde?* *Apre* donnait *exaspérer; entrave* donnait *entraver; redonder* a donné *redondant;* pourquoi l'un de ces mots a-t-il vieilli, et non pas l'autre? Pourquoi *félon* et *félonie* ne se trouvent-ils plus que dans le code criminel? *Loyal* et *déloyal*, *loyauté* et *déloyauté* auraient-ils dû jamais être bannis du langage héroïque? *Ferveur* devait-il être exclu du langage de l'amitié, devait-il l'être de celui de l'amour, à qui d'ailleurs on a laissé tous les caractères du culte? *Déhonté* ne devait-il pas se dire aussi long-temps que *honte*? *Instabilité* devait-il être plus heureux qu'*instable*? et *importun* plus heureux qu'*opportun*? Pourquoi

a-t-on perdu le pluriel de *jeunesse*, qui exprimait si bien d'un seul mot les illusions, les erreurs, les folies de ce bel âge? Si *cour* et *courtisan* sont nobles, pourquoi leurs analogues, *courtois* et *courtoisie*, ne sont-ils plus du même ton? Quel mot remplacera *liesse*, pour exprimer une douce joie et la volupté du bonheur?

Qu'on se donne la peine de remettre à leur place quelques-uns de ces mots, et qu'on se demande à soi-même s'ils feraient tache dans le style.

Supposons, par exemple, que, pour exprimer la chute de ce qui roule ou glisse par une longue pente, avec lenteur et sans bondir, on employât le vieux mot *dévaler*,

Les neiges par monceaux *dévalaient* des montagnes:

ne serait-ce pas une image de plus? Si on faisait dire à un homme affligé, qu'il trouve à sa douleur une douce *allégeance*, qu'on applique à ses maux un faible *léniment;* si l'on disait d'une province, qu'elle n'était pas *populeuse* de sa nature, mais qu'elle a été *peuplée* par l'industrie et le commerce;

Si l'on disait que tout ce qui dépend de la

fortune ou de l'opinion est *instable* comme elles ;

Qu'une longue *souvenance* du passé éclaire un vieillard sur l'avenir et qu'il la tourne en prévoyance ;

Qu'en politique la dissimulation est permise, mais non pas la *simulation ;*

Que, dans les temps *calamiteux*, l'humeur du peuple s'*exaspère ;* qu'il faut le contenir, mais non pas l'*entraver ;*

Que d'élever un homme, en un instant, du rang *infime* au rang suprême, ce n'est qu'un jeu pour la fortune ;

Qu'un riche étale son opulence avec un orgueil *outrageux ;*

Que le caractère du peuple est uniforme dans les pays du despotisme, et qu'il est *multiforme* dans les pays de liberté ;

Si l'on disait qu'un homme déshonoré, mais impudent, lève un front *déhonté* contre la renommée ;

Si l'on disait :

Les temps *calamiteux* sont féconds en grands hommes;
Qu'attendez-vous d'un homme *oublieux* des bienfaits ?
Le ciel enfin pour nous sera-t-il *exorable ?*
Il parvint à la gloire à force de *labeurs ;*
Respirer la fraîcheur des *ombreuses* vallées ;

Les vents *bruyaient* au loin dans les forêts profondes;
Ils ont de leurs *discords* fatigué l'univers;
De ses *rais* argentés Diane se couronne;
Les épis ondoyans commençaient à *blondir* :

parlerait-on une langue étrangère ? ne serait-on pas entendu? ne le serait-on pas même avec le plaisir qu'on éprouve à retrouver des biens que l'on croyait perdus et qu'on a longtemps regrettés ?

Mais un tort bien plus sérieux et d'une conséquence plus étendue que font à la langue les lois prohibitives de l'*usage*, c'est de la dégrader et de rendre inutile au langage noble et soutenu la meilleure partie de ses richesses. Les bons écrivains la décorent de nouvelles translations de mots et de nouvelles alliances; mais son vrai fonds, ses termes propres, ses analogues, ses synonymes, ses diminutifs, ses primitifs, ses dérivés, et, si j'ose le dire enfin, ses richesses de première nécessité, périssent tous les jours pour l'orateur et le poète : or ce se serait à conserver cette partie si précieuse du langage de la poésie et de l'éloquence qu'on devrait donner tous ses soins.

Une communication habituelle entre les différentes classes de la société fait que la

langue du peuple dérobe tous les jours quelque chose à celle d'un monde plus cultivé, et celle-ci, pour se dédommager, usurpe aussi tous les jours quelques termes du langage plus relevé de l'éloquence et de la poésie. Ainsi, par degrés, l'héroïque devient familier, le familier devient populaire : en sorte que la langue écrite est, à l'égard de la langue usuelle, comme une île au milieu d'un fleuve qui la ronge insensiblement et finira par la submerger.

Ce qu'Horace a dit de la vie, on peut le dire de la langue :

Tous les ans, dans leur cours, nous font quelques larcins.

Le terme propre est devenu commun ; le tour naturel est usé ; l'épithète la plus hardie et la plus forte n'est plus qu'un mot parasite et vague ; l'expression figurée est ternie ; l'élégance a perdu sa fleur ; et si l'on veut donner au style un peu d'éclat, il faudra bientôt tirer de loin des mots auxiliaires, accumuler des métaphores, afin de se rendre étrange, de peur d'être commun en osant être naturel.

Que faire donc pour retarder au moins cette dégradation successive et continuelle ? Opposer à l'*usage* la même force de résistance

pour retenir ce qu'il veut rebuter, qu'on lui oppose quelquefois pour rebuter ce qu'il veut introduire. Ne voit-on pas quel est le sort de ces mots *aventuriers* dont parle La Bruyère, qui courent le monde pour tenter fortune, et qui, après une vogue éphémère, sont délaissés et tombent dans l'oubli? Pourquoi donc, si le bon esprit et le bon goût font périr les mots qu'ils dédaignent, n'auraient-ils pas le droit de faire vivre les mots qu'ils auraient adoptés, si ces mots ont de l'harmonie, de la clarté, de la couleur, et une noblesse naturelle, je veux dire de l'analogie avec des idées et des images nobles, sans nulle affinité avec des objets rebutans?

Le peuple, dit-on, s'exprime ainsi. Eh bien, alors le peuple s'exprime noblement. Où en serions-nous si l'écrivain, même le plus élégant, ne devait rien dire comme le peuple? Une grande partie de la langue est commune à tous les états; et cette espèce de domaine public est plus ou moins étendu, selon le caractère et l'esprit de la multitude. Le peuple d'Athènes parlait la langue de Théophraste et croyait même la parler mieux que lui. Le peuple romain, du temps de Scipion, ne parlait pas la langue de Térence; mais avant

même le règne d'Auguste, il était, en fait de langage, si difficile et si sévère, qu'il intimidait ses orateurs. Le peuple de Toscane parle aujourd'hui l'italien le plus pur. Les paysans de la Castille parlent leur langue dans toute sa noblesse. Par quelle vanité voulons-nous que, dans la nôtre, tout ce qui est à l'*usage* du peuple contracte un caractère de bassesse et de vileté? Faut-il qu'une reine dise *bonjour* en d'autres termes qu'une villageoise?

Partout, sans doute, et dans tous les temps, il y a des façons de parler qu'il faut laisser au peuple et qui n'appartiennent qu'à lui, parce qu'elles sont analogues aux idées qui lui sont propres et qu'elles tiennent à ses coutumes, à ses travaux ou à ses mœurs; mais ce qui n'a pas ces rapports exclusifs et qui n'a rien de rebutant ni pour l'esprit ni pour l'oreille, appartient à toute la langue.

Quel sera donc, dira quelqu'un, le caractère définitif du langage élevé, du haut style? Une réserve semblable à celle que je viens d'assigner au langage du peuple, c'est-à-dire un grand nombre de termes et d'images exclusivement analogues aux mœurs, aux habitudes, à la façon de voir, de penser et d'agir des hommes d'un rang élevé. Mais à

cet apanage réservé à leur classe, elle joindra la jouissance de tout le domaine commun, d'où la vanité veut l'exclure, et qu'une fausse délicatesse lui conseille d'abandonner.

Quoi! parce que le peuple dit tous les jours : « Comment faire? vous savez sa coutume; » pousser à bout quelqu'un; être instruit de » ce qui se passe; prendre son chemin vers un » endroit »; parce qu'il dit : « Vous qui parlez » pour lui; attendrait-il si tard; pour bien » faire il faudrait; attendre après quelqu'un; » réglez-vous là-dessus; prenez votre parti; » et mille choses qu'on ne peut dire autrement que le peuple sans les dire plus mal que lui; faut-il pour cela que ces façons de parler simples et naturelles soient interdites à la poésie? Fallait-il que Racine (de qui je les emprunte) se les refusât au besoin? Ne voit-on pas qu'entremêlées avec des termes et des images d'un ton plus haut, elles donnent au style un air de vérité, de naïveté, qu'il n'aurait pas s'il était plus tendu? C'est l'artifice qu'Aristote enseigne aux poètes pour sauver l'invraisemblance du merveilleux, que d'y mêler des choses simples et communes, afin, dit-il, que la croyance accordée à ce qui est naturel se communique à ce qui ne l'est pas. Il en sera de

même de la vraisemblance du langage, si le naturel s'y marie avec le rare et le merveilleux.

Qu'on affecte au contraire de se tenir sans cesse au-dessus du ton familier, bientôt on ne parlera plus que par figures accumulées ; et la langue écrite le fera si artistement et si pompeusement qu'elle ne fera plus aucune illusion. *Il faut*, nous dit Voltaire, *qu'une métaphore soit naturelle, vraie, lumineuse* (et il ajoute) *et qu'elle échappe à la passion*. Or comment peut-elle paraître échapper à la passion si la passion en est prodigue, et si son langage n'est qu'un amas de figures accumulées et de termes évidemment recherchés et tirés de loin ?

L'expression ne doit jamais être plus simple que lorsque la pensée ou le sentiment est sublime ; or tout ce qui est simple dans un langage y devient nécessairement familier par le progrès de l'imitation. L'on voit même que parmi nous, soit au théâtre, soit dans les livres, soit dans le monde, le peuple a déjà pris les expressions les plus fortes de la poésie et de l'éloquence ; un accident le fait *frémir ;* une calomnie lui fait *horreur ;* un caractère lui paraît *odieux*, *détestable*, *atroce ;* un artisan est *désolé*, *désespéré* de s'être fait at-

tendre ; il est *pénétré*, *confondu*, *inconsolable*, etc. Il ne faut donc pas s'imaginer que tout ce qui devient familier au peuple soit populaire, et en dépit de l'*usage* et de ses abus, la langue noble a droit de conserver non seulement ce qui lui est propre, mais ce qui doit lui être commun avec tous les autres langages.

Cependant l'art d'écrire, comme tous les arts d'agrément, doit s'occuper du soin de plaire à ce public qui s'est rendu l'arbitre de la langue. Il est donc inutile d'examiner, me dira-t-on, si le caprice et la fantaisie, ou la réflexion et le goût, président à ses décisions, et dès que la langue est l'instrument des arts destinés à lui plaire, il faut la parler à son gré.

C'est là, je crois, l'objection la plus forte qu'on puisse faire en faveur de l'*usage*, et je conviens qu'elle est sans réplique pour les ouvrages dont le succès dépend de l'émotion simultanée du public assemblé, car dans ces assemblées l'*usage* est dans toute sa force et dans la plénitude de son autorité; il y décide et ne raisonne pas, et il fallait tout l'art de Racine, tout l'ascendant de Bossuet, pour risquer au théâtre et dans la chaire d'éloquentes témérités.

Mais hors de là et dans des écrits jugés par des lecteurs isolés et tranquilles, pourquoi, si l'on est sûr d'avoir pour soi la raison et le goût, n'oserait-on parler d'après soi-même et pour le petit nombre? L'*usage*, comme l'opinion, existe, sans que l'on puisse dire quelle en est l'origine ni quelle en sera la durée. C'est une assimilation de langage, comme l'opinion est une assimilation d'idées, l'une et l'autre le plus souvent fortuite et passagère, sans autre cause que l'exemple, sans autre lien qu'une adhésion superficielle des esprits. Si donc l'homme qui veut penser avec une liberté sage commence par se dégager du pouvoir de l'opinion, et ose lui-même s'en rendre juge, pourquoi l'homme qui veut écrire avec une noble franchise ne commence-t-il pas de même par soumettre l'*usage* à son propre examen? Comment veut-on que la parole suive le vol de la pensée, si, tandis que l'une sera libre, l'autre est chargée de liens? Cela me rappelle un emblème où un aigle attaché à un vieux tronc de chêne s'efforçait de prendre l'essor; ses ailes étaient déployées, mais son corps était enchaîné.

Lorsque le goût du temps a paru aux hommes de génie, dans tous les arts, ou trop ti-

mide ou trop frivole, qu'ont fait ces grands artistes? Ils se sont recueillis, retirés de leur siècle, et se sont mis devant les yeux les grands exemples du passé, pour être dignes, en les imitant, des suffrages de l'avenir. Pourquoi donc l'écrivain solitaire et indépendant, qui ne sera jamais livré aux mouvemens de la multitude, et qui n'aura pour juge qu'un lecteur isolé et solitaire comme lui, n'aurait-il pas le même courage que le peintre et que le statuaire a dans son atelier? Son style y prendra, je le sais, un caractère un peu sauvage; mais je sais bien aussi qu'il en aura une vigueur plus mâle, une vérité plus naïve, enfin plus d'abondance, plus de sève et plus de saveur.

J'entends ici les vrais amis du goût et les zélés conservateurs de la pureté du langage, me demander si, en accordant aux écrivains cette liberté légitime que je sollicite pour eux, on n'ouvrira point la barrière à une licence immodérée, et si je pense qu'il en résulte plus d'avantages que d'abus?

A cela je réponds que l'éternel écueil de la liberté c'est la licence, et que la liberté n'en est pas moins le premier bien des arts, comme le premier bien des hommes. Je réponds qu'il importe peu que les mauvais écri-

vains en abusent, pourvu que les bons en profitent : car ce n'est jamais à la foule qui va périr, mais au petit nombre qui doit vivre, qu'il faut penser en s'occupant des arts. Un écrivain judicieux sentira, mieux que je n'ai pu le dire, à quelles conditions il peut oser ce que l'*usage* lui défend ou ne lui permet point encore; et celui à qui la nature aura refusé ce discernement juste et sain, cette sagacité d'intelligence et de sentiment qui fait l'homme de goût, celui-là, dis-je, n'a pas besoin, pour mal écrire, qu'on lui en facilite les moyens.

Qu'il se rencontre, par exemple, un de ces esprits vains et vagues, qui, pour déguiser leur faiblesse et leur inanité, s'efforcent de produire des mots en guise de pensée, et qui, n'ayant que des idées communes, les fardent et les enluminent pour leur donner un air de singularité; rien ne l'empêchera de se faire un langage aussi bizarrement construit que péniblement travaillé.

Qu'il se rencontre un cerveau brûlant, d'une chaleur stérile et sans lumière, comme celle d'un sable aride; un de ces hommes qui, sans talent, veulent se donner du génie; rien ne l'empêchera de se former un style aussi

obscur, aussi incohérent, aussi informe que ses pensées. Avec des notions superficielles et confuses, il tâchera de se montrer profond; vigoureux et hardi, avec des idées faibles; plein de verve et d'enthousiasme, avec une âme sans ressort et une imagination sans élans : il cherchera la nouveauté, la hardiesse, l'énergie, dans un mélange monstrueux de mots étrangers l'un à l'autre, et d'images incompatibles; et donnant sa bizarrerie pour de l'originalité, je crois l'entendre s'applaudir d'avoir un langage qui n'est qu'à lui. Tant mieux qu'il ne soit qu'à lui seul. Mais eût-il des imitateurs, des admirateurs même, pourquoi s'en mettre en peine? Jetons les yeux sur le passé; et de ces productions sauvages dont le vaste champ de la littérature fut hérissé dans tous les temps, regardons ce qui reste : observons à quel petit nombre de bons esprits et de bons écrivains tient la gloire de tout un siècle; et pourvu que ceux-là prospèrent, laissons la foule des talens se débattre dans les liens de l'*usage*, ou s'en échapper, n'éviter la bassesse et la trivialité que par l'enflure et l'extravagance, et ne faire un moment quelque bruit qu'en passant de l'obscurité dans l'oubli.

V.

VÉRITÉ RELATIVE.

Dans l'imitation poétique, la *vérité relative* est souvent contraire et toujours préférable à la *vérité* absolue. Il n'est pas nécessaire qu'une pensée soit vraie en elle-même, mais qu'elle soit l'expression de la nature. Il n'est pas nécessaire qu'un sentiment soit celui du commun des hommes, mais celui de tel homme dans telle situation. Chacun doit parler son langage; et c'est à quoi le faux goût et le faux esprit se méprennent le plus souvent.

Un peintre qui, dans l'éloignement, peindrait les objets dans tous leurs détails, avec leur forme, leur couleur, et leur grandeur naturelle, exprimerait la *vérité* absolue, et n'observerait pas la *vérité relative*. Un poète qui ferait penser juste tous ses personnages, remplirait de *vérités* un ouvrage qui serait faux d'un bout à l'autre.

Il est une *vérité relative* aux passions. Elles

exagèrent; et l'hyperbole, qu'elles emploient fréquemment, sensible pour ceux qui écoutent, ne l'est point pour celui qui parle : c'est dans ce sens-là que Quintilien a dit qu'elle devait être *extra fidem, non extra modum.* Toutes les fois que l'expression dit plus qu'on ne doit penser naturellement, elle est fausse; elle est juste toute les fois qu'elle n'excède pas l'idée qu'on a ou qu'on peut avoir. C'est dans cette *vérité* relative que consiste la précision de l'hyperbole même; car il n'y a point d'exception à cette règle, que chacun doit parler d'après sa pensée et peindre les choses comme il les voit. Celui qui soupirait de voir Louis XIV trop à l'étroit dans le Louvre, et qui disait pour sa raison,

> Une si grande majesté,
> A trop peu de toute la terre,

le pensait-il? pouvait-il le penser? C'est la pierre de touche de l'hyperbole.

L'un des grands vices de notre ancienne poésie, c'est l'hyperbole démesurée. Malherbe en est plein dans ses odes. Quoi de plus extravagant, par exemple, que ces présages des exploits du Dauphin, dont il prédisait à la reine la naissance et les destinées?

Oh! combien lors aura de veuves
La gent qui porte le turban!
Que de sang rougira les fleuves
Qui lavent les pieds du Liban!
Que le Bosphore en ses deux rives
Aura de sultanes captives!
Et que de mères à Memphis,
En pleurant, diront la vaillance
De son courage et de sa lance,
Aux funérailles de leurs fils!

C'est une maxime bien vraie en fait de goût, qu'*on affaiblit toujours ce que l'on exagère*; mais *exagérer*, dans ce sens-là, veut dire aller au-delà, non de la *vérité* absolue, mais de la *vérité relative*. Celui qui exprime une chose comme il la sent n'exagère point; il rend fidèlement son sentiment ou sa pensée. L'objet qu'il peint n'a pas tous les charmes qu'il lui attribue; le malheur dont il est accablé n'est pas aussi grand qu'il se l'imagine; le danger qui menace son ami, sa maîtresse, ce qu'il a de plus cher, n'est ni aussi terrible ni aussi pressant qu'il le croit: mais ce n'est pas d'après la réalité même, c'est d'après son imagination qu'il les peint; et pour en juger d'après lui et comme lui, on se met à sa place. Ainsi, dans l'excès de la passion, l'hyperbole la plus insensée est elle-même

quelquefois l'expression de la nature et de la *vérité*.

L'habitude, le préjugé, l'opinion sont autant de verres diversement colorés, à travers lesquels chacun de nous voit les objets; la passion est un microscope. Le caractère modifié par tous ces accidens doit donc modifier le sentiment et la pensée; et c'est l'expression fidèle de ces altérations qui fait la *vérité* des mœurs. Il ne s'agit donc pas de ce qui est conforme à la droite raison, mais de ce qui est conforme à l'esprit et au caractère de celui qui parle.

Rien de plus commun cependant que d'entendre juger une pensée en elle-même, et décider qu'elle est fausse par cela même qui la rend vraie. Voulez-vous qu'un homme insensé raisonne comme un sage? remettez à sa place ce qui vous paraît faux; alors vous le trouverez juste.

Voici deux beaux vers de Corneille :

Et qui veut tout pouvoir doit savoir tout oser.
Et qui veut tout pouvoir ne doit pas tout oser.

Lequel des deux est vrai ? Chacun l'est à sa place; et à la place l'un de l'autre, tous les deux seraient faux. *Mors summum bonum*,

diis denegatum, a dit Sénèque; et cette pensée, folle dans la bouche d'un sage, devient naturelle et vraie dans le caractère de Calypso, *malheureuse d'être immortelle.*

Si la mort était un bien, dit Sapho, *les dieux n'en seraient pas exempts.* Ceci est d'un naturel plus commun, mais n'en est pas plus vrai; car la mort, qui serait un mal pour les dieux, pourrait être un bien pour les hommes.

Pline l'ancien a dit : *Natura nihil hominibus brevitate vitæ prestitit melius.* Cela me semble outré.

Mais que Mérope dise :

Lorsqu'on a tout perdu, lorsqu'on n'a plus d'espoir,
La vie est un opprobre et la mort un devoir.

Mais que Cérès, dans l'opéra de Proserpine, dise :

Infortunée! Hélas! le jour m'est odieux;
Et je suis pour jamais condamnée à la vie!

C'est là ce qui est dans la nature.

Quoi qu'on vous dise, *endurez tout*, disait un héros à son fils. *Quel héros*, va-t-on s'écrier, *qui donne le conseil d'un lâche!* Oui; mais ce lâche était Ulysse, qui allait

bientôt lui seul exterminer tous les amans de Pénélope, et dont, en attendant, *le cœur rugissait au dedans de lui-même, comme un lion rugit autour d'une bergerie où il ne saurait pénétrer* : c'est ainsi que le peint Homère.

Les Spartiates, dans leurs prières, demandaient aux dieux de pouvoir supporter l'injure; et du côté de la bravoure, les Spartiates nous valaient bien. Notre point d'honneur est le vice du héros de l'*Iliade ;* et ce qui parmi nous déshonore un soldat fut admiré dans Thémistocle. La valeur grecque se réduisait à vaincre ou à mourir en combattant pour la patrie; et Homère, qui fait essuyer tant d'injures à ses héros, n'a pas fait voir une seule fois, dans l'*Iliade*, un Grec suppliant dans le combat, ni pris vivant par l'ennemi.

Ce sont ces différences nationales qu'il faut avoir étudiées pour juger les mœurs du théâtre. Que penserions-nous, par exemple, du poète qui ferait dire par le fier Alexandre que *c'est acte de roi que de souffrir le blâme pour bien faire ?* Nous renverrions cette maxime à Fabius; et cependant elle est d'Alexandre lui-même.

C'est une *vérité* rare, en fait de mœurs, que celle du caractère d'Achille, dans son

entrevue avec Priam; et à le juger par les mœurs actuelles, il paraîtrait bien étrange que le meurtrier d'Hector s'établît le consolateur de son père, et lui tînt ce discours, qui, dans les mœurs antiques et dans l'opinion de la fatalité, est si naturel et si beau. « Ah! malheureux prince, par quelles épreuves avez-vous passé ! comment avez-vous osé venir seul dans le camp des Grecs, et soutenir la présence d'un homme qui a ôté la vie à un si grand nombre de vos enfans, dont la valeur était l'appui de vos peuples? il faut que vous ayez un cœur d'airain. Mais asseyez-vous sur ce siége, et donnons quelque trêve à notre affliction. A quoi servent les regrets et les plaintes ? Les dieux ont voulu que les chagrins et les larmes composassent le tissu de la vie des misérables mortels..... Mon père en est une preuve bien signalée : les dieux l'ont comblé de faveurs depuis sa naissance; sa fortune et ses richesses passent celles des plus grands rois..... Il n'a de fils que moi, qui suis destiné à mourir à la fleur de mon âge, et qui, pendant le peu de jours qui me restent, ne puis être près de lui pour avoir soin de sa vieillesse; car je suis éloigné de ma patrie, attaché à une cruelle guerre sur ce rivage, et condamné à

être le fléau de votre famille et de votre royaume, tandis que je laisse mon père sans consolation et sans secours. Et vous-même n'êtes-vous pas encore un exemple épouvantable de cette *vérité* ?..... Mais supportez courageusement votre sort, et ne vous abandonnez point à un deuil sans bornes : vous n'avancerez rien, quand vous vous désespérerez pour la mort de votre fils, et vous ne le rappellerez point à la vie ; mais vous l'irez rejoindre, après avoir achevé de vider ici bas la coupe de la colère des dieux. » C'est là ce qu'on appelle les mœurs locales et la *vérité relative*.

Le poète ne nous doit la *vérité* absolue que lorsqu'il parle lui-même, ou qu'il donne celui qui parle pour un homme sage, éclairé, vertueux, comme Burrhus, Alvarès, Zopire : dans tout le reste, il ne répond que de la *vérité relative ;* et il est absurde de lui faire un crime de la scélératesse d'Atrée, de Narcisse, ou de Mahomet. C'est pourtant là ce que ne manquent jamais de faire les cagots, les délateurs, les calomniateurs des talens, et surtout cette foule d'écrivains faméliques, plus impudens et plus méprisables, plus multipliés que jamais.

VERS.

Le sentiment du rhythme nous est si naturel, que, chez les peuples mêmes les plus sauvages, la danse et le chant sont cadencés. Or la poésie ancienne, dans sa naissance, était chantée : *Illud quidem certum omnem poesin olim cantatam fuisse* (Isaac Vossius). La parole, accommodée au chant, fut donc aussi soumise à la mesure et à la cadence. Telle fut l'origine du *vers* métrique des anciens.

Tout *vers* métrique n'est pourtant pas régulièrement mesuré. Rappelons-nous d'abord que ce *vers* était composé de pieds ; et le pied, de syllabes, dont chacune était brève ou longue : la brève, ⏑, ne faisait qu'un temps dans la mesure ; la longue, –, en valait deux. La mesure à trois temps était donc l'ïambe, ⏑ – ; le chorée, – ⏑ ; et le tribrache, ⏑ ⏑ ⏑. Les mesures à quatre temps, les plus en usage, étaient le spondée, – – ; le dactyle, – ⏑ ⏑ ; et l'anapeste, ⏑ ⏑ –. Avec l'intelligence de ces figures, on verra d'un coup d'œil quelle était la forme des vers.

L'hexamètre était régulier et plein d'un bout à l'autre ; et en même temps il était susceptible d'une variété continuelle, par la liberté qu'on avait d'y employer, dans les quatre premières mesures, ou le dactyle ou le spondée. Le cinquième pied seulement exigeait le dactyle, et le sixième le spondée : encore, si le caractère de l'expression ou l'harmonie imitative le demandait, pouvait-on mettre au cinquième pied le spondée au lieu du dactyle, qu'on plaçait au quatrième ; et le vers alors s'appelait spondaïque.

Vers hexamètre.

– –, – –, – –, – –, – ⏑ ⏑, – –
– ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ . . . . . .

Vers spondaïque.

. . . . . – ⏑ ⏑, – –, – –

C'est l'égalité de ces deux mesures et la liberté qu'avait le poète de les combiner à son gré, c'est là, dis-je, ce qui faisait de l'hexamètre le plus harmonieux de tous les vers ; aussi était-il consacré à la poésie héroïque.

Les pieds du pentamètre et de l'asclépiade sont tous, comme ceux de l'hexamètre, des mesures à quatre temps. Mais dans l'un et l'autre il y avait une césure à l'hémistiche; et à la fin du pentamètre une autre syllabe en suspens.

Pentamètre.

– –, – –, –; – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, –.
– ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, –; . . . . . .

Asclépiade.

– –, – ⏑ ⏑, –; – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑.

Le vers ïambique, tout composé de mesures inégales, était le plus irrégulier et le plus approchant de la prose : car non seulement il était entremêlé de spondées et d'ïambes,

1 2 3 4 5 6.
– –, 6 –, – –, ⏑ –, – –, – –;

mais à ses pieds impairs il recevait le dactyle, ou l'anapeste, ou les trois brèves à la place de l'ïambe, et cette marche libre et variée l'avait fait préférer pour la poésie dramatique.

Mais ce qui est une énigme pour notre

oreille, c'est que les *vers* employés dans l'ode, et qu'on appelait *vers* lyriques, étaient presque tous composés de mesures inégales, comme les *vers* de Sapho et d'Alcée. *Voyez* STROPHE.

Dans la basse latinité, lorsqu'on abandonna le *vers* métrique, c'est-à-dire le *vers* mesuré prosodiquement, pour le *vers* rhythmique, beaucoup plus facile, parce que la prosodie n'y était plus observée, et qu'il suffisait d'en compter les syllabes sans nul égard à leur valeur, les poètes sentirent que des *vers* privés du nombre avaient besoin d'être relevés par l'agrément des consonnances : de là l'usage de la rime, introduit dans les langues modernes, adopté par les Provençaux, les Italiens, les Français, et par tout le reste de l'Europe.

On vient de voir que dans le *vers* métrique régulier la mesure est constamment la même, tandis que le nombre des syllabes varie. Un hexamètre composé de cinq dactyles et d'un spondée est un *vers* de dix-sept syllabes, tandis qu'un hexamètre composé de cinq spondées et d'un dactyle n'en a que treize.

On peut voir de même que, quel que fût le nombre des syllabes et le mélange des deux

pieds, la mesure du *vers* était inaltérable.

« Pāndĭtŭr ĭntĕrĕā dŏmŭs ōmnĭpŏtēntĭs ŏ-
» lĭmpī.
» Lūctāntēs vēntōs tēmpēstātēsquē sŏnōrās.
» Sīlvēstrēm tĕnŭī mūsām mĕdĭtāris ăvēnā.
» Illă vĕl ĭntāctæ sĕgĕtĭs pēr sūmmă vŏlārēt. »

Au contraire, nos *vers* rhythmiques ont tous, à l'élision près, le même nombre de syllabes; et entre mille, il n'y en a pas deux de suite dont la mesure soit égale, à compter le nombre des temps.

Nos *vers* réguliers sont de douze, de dix, de huit ou de sept syllabes; c'est ce qu'on appelle *mesure*. Le *vers* de douze est coupé par un repos après la sixième, et le *vers* de dix, après la quatrième : le repos doit tomber sur une syllabe sonore, et le *vers* doit tantôt finir par une sonore, tantôt par une muette : c'est ce qu'on appelle *cadence*. Toutes les syllabes du *vers*, excepté la finale muette, doivent être sensibles à l'oreille, et c'est ce qu'on appelle *nombre*.

La syllabe muette est celle qui n'a que le son de cet *e* faible qu'on appelle *muet* ou *féminin*; c'est la finale de *vie* et de *flamme*. Toute autre voyelle a un son plein.

Dans le cours du *vers* l'*e* féminin n'es admis sans élision qu'autant qu'il est soutenu d'une consonne, comme dans *Rome* et dans *gloire*. S'il est seul, sans articulation, comme à la fin de *vie* et d'*année*, il ne fait pas nombre, et l'on est obligé de placer après lui une voyelle qui l'élide, comme *vi'active*, *anné'abondante*.

On peut élider l'*e* muet final quand même il est articulé et soutenu d'une consonne; mais on n'y est pas obligé. *Gloire durable*, et *gloir'éclatante*, sont au choix du poète.

Si l'on veut que l'*e* muet articulé fasse nombre, il faut éviter qu'il soit suivi d'une voyelle; comme si l'on veut qu'il s'élide, il faut qu'une voyelle initiale lui succède immédiatement. Dans la liaison d'*hommes illustres*, l'*e* muet d'*hommes* ne s'élide point; l'*s* finale y met obstacle.

Le repos de l'hémistiche ne peut tomber que sur une syllabe pleine. Si donc le mot finit par une syllabe muette, elle doit s'élider, et l'hémistiche s'appuyer sur la syllabe qui la précède.

Il n'y a d'élision que pour l'*e* muet, la rencontre de deux voyelles sonores s'appelle *hiatus*, et l'hiatus est banni du *vers*. Je crois

avoir prouvé qu'on a eu tort de l'en exclure. Quoi qu'il en soit, l'usage a prévalu. *V.* HIATUS.

Le repos de l'hémistiche est une suspension dans le sens : mais la plus légère y suffit; et pourvu qu'il n'y ait pas une continuité absolue, c'en est assez. Ainsi, entre le nominatif et le verbe, entre le verbe et son régime, entre le substantif et son adjectif, entre deux termes comparés ou relatifs l'un à l'autre, la suspension est assez sensible, si la voix y peut faire la plus petite pause. C'est même un art que de ménager de temps en temps, dans la coupe du *vers*, des repos plus marqués que les repos de l'hémistiche. *Voyez* ALEXANDRIN.

J'ai dit que la finale du *vers* est tour à tour sonore et muette. Le *vers* à finale sonore s'appelle *masculin :* les Anglais le nomment *vers à rime simple ;* et les Italiens, *vers tronqué*. Le *vers* à finale muette s'appelle *féminin ;* les Anglais et les Italiens le nomment *vers à rime double*. Dans le *vers* français la finale muette est plus faible que dans le *vers* italien : mais l'une est aussi brève que l'autre, et c'est de la durée, non de la qualité des sons, que résulte le nombre du *vers*. *Voyez* MUET.

Cette finale sur laquelle la voix expire n'étant pas assez sensible à l'oreille pour faire

nombre, on la regarde comme superflue, et on ne la compte pas. Le *vers* féminin, dans toutes les langues, a donc le même nombre de syllabes que le *vers* masculin, et de plus sa finale muette ou brève.

Les *vers* masculins sans mélange auraient une marche brusque et heurtée; les *vers* féminins sans mélange auraient de la douceur, mais de la mollesse. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de *vers*, la dureté de l'un et la mollesse de l'autre se corrigent mutuellement; et la variété qui en résulte est, je crois, un avantage de notre poésie sur celle des Italiens, dont la finale est toujours faible, excepté dans les *vers* lyriques.

On a voulu jusqu'à présent que la tragédie et l'épopée fussent rimées par distiques, et que ces distiques fussent tour à tour masculins et féminins. On a permis les rimes croisées au poëme lyrique, à la comédie, à tout ce qu'on appelle *poésies familières et poésies fugitives*. Ainsi la gêne et la monotonie sont pour les longs poëmes, et les plus courts ont le double avantage de la liberté et de la variété. N'est-ce pas plutôt aux poëmes d'une longue étendue qu'il eût fallu permettre les rimes croisées? Je le croirais plus juste, non

seulement parce que les *vers* masculins et féminins entrelacés n'ont pas la fatigante monotonie des distiques, mais parce que leur marche libre, rapide et fière, donne du mouvement au récit, de la véhémence à l'action, du volume et de la rondeur à la période poétique. On a pris pour de la majesté la pesanteur des *vers* qui se tiennent comme enchaînés deux à deux, et qui se retardent l'un l'autre : mais la majesté consiste dans le nombre, le coloris, l'éclat et la pompe du style. Le morceau le plus majestueux de la poésie française, la prophétie de Joad dans *Athalie*, est écrit en rimes croisées, et qui plus est en *vers* de douze et de huit syllabes entrelacés. J'ajouterai que la nécessité gênante et continuelle de deux rimes accouplées amène souvent des *vers* faibles et superflus.

Les *vers* à rimes croisées sont tantôt de la même mesure, tantôt de mesure inégale ; et dans l'un et dans l'autre cas, ils sont ou symétriquement ou librement entremêlés : symétriquement, comme dans les stances ; librement, comme dans les pièces de *vers* qui ont pris le nom de poésies libres.

Dans les stances, les *vers* de mesure inégale qui s'entremêlent avec le plus de grâce et d'har-

monie sont les *vers* de douze et de huit, et les *vers* de douze et de six. La cadence des *vers* de sept brise celle des *vers* de huit, et n'est point analogue à l'harmonie du *vers* de douze; les *vers* de sept ont une marche sautillante qui leur est propre, et ils veulent être isolés.

Le *vers* de dix syllabes se mêle quelquefois aux *vers* de douze, mais en laissant une mesure vide, ce qui est pénible à l'oreille; et ce n'est jamais dans la stance que ce mélange doit avoir lieu. *Voyez* STANCE.

Les *vers* de mesure inégale, bien assortis dans les poésies familières, en font l'harmonie et le charme.

Dans le poëme lyrique, et singulièrement dans le récitatif, cet art d'entrelacer des *vers* d'inégale mesure, et d'en croiser les rimes pour donner à la période une forme plus élégante, exige une oreille exercée. C'était l'un des secrets de la magie de Quinault.

Quelqu'un cependant s'est moqué de l'attention qu'on y donnait, et a demandé si, sans ce mélange de rimes, les Grecs ne faisaient pas de bonne musique? Que ne demandait-il de même si, sans la forme que Malherbe avait donnée à nos stances fran-

çaises, Pindare et Horace n'avaient pas fait de belles odes? Assurément la rime n'est pas plus nécessaire à la poésie qu'à la musique : mais si dans une langue la poésie est telle qu'au défaut d'une prosodie régulière et sensible, la rime en marque la mesure, les intervalles et les repos, et si par habitude l'oreille s'est fait un plaisir de ces finales consonnantes, le sentiment de l'harmonie naît en partie de cet enlacement, et Quinault, ainsi que Malherbe, a eu quelque mérite à l'y faire contribuer. Il doit y avoir entre la phrase poétique et la phrase musicale une exacte correspondance. L'une se modèle sur l'autre : c'est la coupe des *vers* qui en décide la forme; c'est la rime qui la divise, et qui en marque à l'oreille les articulations. Il n'est donc pas indifférent au musicien que le poète, dans le mélange des *vers* et l'entrelacement des rimes, ait bien ou mal dessiné, divisé, développé, circonscrit la phrase ou la période poétique ; et nous parler de la musique grecque, et à propos de la nôtre, pour nous persuader que des rimes entremêlées au hasard, ou des rimes artistement entrelacées dans nos *vers*, sont une chose indifférente, c'est en même temps se moquer de la rime et de la raison.

Mais de quelque façon qu'on entrelace les rimes, l'oreille exige qu'il n'y ait jamais de suite deux finales pleines ni deux muettes de différens sons, comme *vainqueur* et *combat*, *victoire* et *couronne*. Elle demande aussi que la rime ne change qu'au repos absolu. C'est une règle trop négligée.

Dans les *vers* rimés deux à deux, le sens peut finir au premier, et le second peut commencer une nouvelle période. Mais dans les *vers* entrelacés, la rime et la pensée doivent se clore ensemble, si l'on veut que la période poétique soit nombreuse et bien arrondie. C'est ce qu'on désire souvent dans les poésies de Chaulieu. Qui croirait, par exemple, que ces *vers* fussent d'une pièce rimée ?

Il faut encor que mon exemple,
Mieux qu'une stoïque leçon,
T'apprenne à supporter le faix de la vieillesse,
A braver l'injure des ans.

Si la rime enjambe d'un sens à l'autre, la pensée a parcouru son cercle avant que l'harmonie ait achevé le sien : l'esprit est en repos ; l'oreille est encore en suspens.

Quoique nos *vers* n'aient point de mesure précise, le caractère qui les distingue ne laisse

pas de se faire sentir. Le *vers* de douze syllabes, l'alexandrin, a de la noblesse, de la pompe, de l'harmonie; et malgré cette égalité continue et invariable de ses deux hémistiches qui semble le rendre monotone, un écrivain qui a de l'oreille et assez d'art pour donner à son style le mouvement de la pensée ou du sentiment qu'il exprime, saura bien varier encore la coupe et le rhythme du *vers*. J'en indiquerai les moyens avant de finir cet article.

Le *vers* français de dix syllabes répond au *vers* héroïque italien que les Anglais ont adopté; avec cette différence, que dans le *vers* français le repos est constamment après la quatrième syllabe, et que le *vers* italien s'appuie tantôt sur la quatrième, tantôt sur la sixième; en sorte qu'il est divisé par son repos en quatre et six, ou en six et quatre. Ce changement de coupe répugnerait à notre oreille. Mais les *vers* héroïques italiens étant féminins, sans mélange, ils seraient monotones s'ils avaient tous la même coupe; au lieu que de notre *vers* de dix syllabes la marche est régulière et n'est point fatigante; il coule de source, il est doux sans lenteur, est rapide sans cascade, et l'inégalité des deux hémistiches, avec le

mélange des finales alternativement sonores et muettes, suffit pour le sauver de la monotonie.

Le *vers* de huit syllabes, qui répond au *vers* gliconique,

Cui flavam religas comam,

a du nombre et de l'impulsion, et il est susceptible de tous les mouvemens de la passion et de l'enthousiasme. Le *vers* de sept syllabes a de la vitesse, de la légèreté, et la gaîté surtout en est le caractère. Qu'un poète, avec de l'oreille, ait bien étudié les élémens de l'harmonie de notre langue, il trouvera donc aisément dans nos *vers* les moyens de tout exprimer.

J'ai observé, dans l'article *nombre*, que le *vers* métrique des anciens, même le plus régulier, l'hexamètre, n'était pas toujours harmonieux, et la raison en est que la précision de la mesure ne suffit pas à l'harmonie de la parole. Elle y contribue, elle y ajoute; mais sans le choix des mots les plus expressifs par le son en même temps que par le nombre, sans le mélange et la succession des voyelles et des consonnes les plus sensiblement analogues au caractère de la pensée, du sentiment ou de l'image, la mesure en poésie serait

ce qu'elle est en musique, lorsqu'elle est dénuée du charme de la mélodie et de l'expression de l'accent.

De même aussi que la musique, sans être mesurée, peut être harmonieuse par l'heureux choix des modulations et des accords, la poésie, sans observer une mesure exacte, un mouvement réglé, peut se donner encore une harmonie très-sensible, et nos beaux *vers* en sont la preuve. Les nombres n'en sont pas égaux; mais lorsqu'ils sont mis à leur place et qu'ils ont ensemble un rapport assez marqué avec le mouvement de la pensée, du sentiment ou de l'image, l'oreille en est encore ravie; ainsi, sans être comparables aux *vers* de Virgile du côté du rhythme, les *vers* de Racine ne laissent pas d'avoir une harmonie enchanteresse, et celui qui, comme Racine, saura donner à un certain nombre de syllabes, sans mesure précise, cette harmonie plus libre et cependant si rare encore, aura un très-grand avantage à écrire en *vers* plutôt qu'en prose. C'est ce que La Mothe n'a pas senti. J'ai observé d'ailleurs que la rime a pour nous l'attrait d'une curiosité piquante, et que la surprise que nous cause cette difficulté vaincue avec une adresse ingénieuse

est pour nous encore un plaisir. J'ai reconnu de plus qu'on était quelquefois redevable à la rime d'une heureuse singularité d'idées incidentes ou de mots imprévus qu'elle faisait trouver. Enfin je n'ai rien dissimulé de ce qui la rend chère à l'oreille et secourable pour la mémoire. *Voyez* RIME.

J'ajoute encore qu'il dépend de nos poètes de donner à leurs *vers*, sinon toute la précision du nombre et de la mesure, au moins une apparence de cadence métrique qui en impose agréablement à l'oreille. Et ce que je n'ai fait qu'énoncer ailleurs, je vais tâcher de le rendre sensible.

Je fonderai mes observations sur la récitation la plus cadencée, sans dissimuler cependant qu'il serait mal de l'affecter soit au théâtre, soit à la lecture. Mais, quoiqu'il faille scander les *vers* latins pour en faire sentir exactement le nombre, l'altération que la mesure éprouve quand on récite naturellement n'empêche pas une oreille délicate et juste de sentir la rondeur périodique du vers; et de deux morceaux de poésie récités avec la même négligence pour la mesure, la multitude même ne laissera pas de distinguer le plus harmonieux. Il en est du *vers* français comme

du vers latin : quoi que l'on donne au sens et à l'expression, la beauté physique du nombre n'échappe jamais à l'oreille, et le *vers* dont la scandaison a le plus d'harmonie est encore celui qui en a le plus, naturellement déclamé.

J'ai dit que le *vers* asclépiade des anciens avait servi de modèle au *vers* héroïque français ; et en effet, un asclépiade est un *vers* français de la plus parfaite régularité.

« Pāstŏr, cūm trăhĕrēt pēr frĕtă nāvĭbŭs. »

Mais cela n'est pas réciproque. Dans l'un et l'autre la quantité numérique des syllabes et le repos sont bien les mêmes, mais la valeur prosodique des sons et la place de chaque nombre est déterminée dans le latin et ne l'est pas dans le français : il est même impossible, vu la rareté de nos dactyles, de faire continûment, dans notre langue, des asclépiades réguliers ; et quand cela serait facile, il faudrait l'éviter : en voici la raison. L'asclépiade est invariable dans toutes ses parties, et par conséquent monotone, aussi ne l'employait-on jamais que dans de petits poëmes lyriques, et le plus souvent mêlé de

quelque autre espèce de vers. *Voyez* STROPHE. Nous avons destiné au contraire notre *vers* de douze syllabes, sans aucun mélange, à l'épopée, à la tragédie, aux poëmes dont l'étendue exigerait le plus de variété.

D'ailleurs, plus l'asclépiade est compassé dans sa mesure, plus il s'éloigne de la liberté du langage naturel : il ne convient donc point à la poésie dramatique, dont le style doit être si près de la nature ; et dans toutes les scènes qui animent l'épopée, elle est dramatique elle-même. Enfin le caractère de notre langue est d'appuyer sur la pénultième ou sur la dernière syllabe des mots, et presque tous les pieds de l'asclépiade s'appuient sur l'antepénultième et glissent sur les deux suivantes. C'en est assez pour faire sentir que nous ne pouvons ni ne devons affecter l'asclépiade pur.

Mais n'y aurait-il pas moyen de varier les nombres de l'asclépiade sans en altérer le rhythme, comme on varie les notes de musique sans altérer la mesure du chant ? C'est ce que j'ose proposer. Et si quelqu'un regarde cette idée comme fantasque et chimérique, je le préviens que dans Racine, Voltaire, La Fontaine, Quinault, que j'ai ac-

tuellement sous les yeux, il y a mille *vers* mesurés comme j'entends qu'ils peuvent l'être. Je n'en cherchais que quelques exemples, j'en ai trouvé sans nombre, et je ne propose aux jeunes poètes que d'essayer par réflexion ce que leurs maîtres ont fait sans y penser, et par un sentiment exquis de la cadence et de l'harmonie. Figurons-nous d'abord les deux pieds de l'asclépiade.

– –,
– ⏑ ⏑.

N'est-il pas vrai que, sans altérer la mesure de ces deux nombres isocrones, on peut les remplacer par l'un de ces équivalens ?

⏑ ⏑ –,
⏑ – ⏑.
⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

Prenons ensuite un asclépiade pur,

« Gēns hūmānă rŭīt pēr vĕtĭtūm nĕfăs. »

et n'y changeons que les dactyles :

Aŭ sēin tŭmūltŭeŭx dĕ lă gūerrĕ cĭvīle.
Ils sōnt ēnsĕvĕlīs soŭs lă māssĕ pĕsānte.

Il pārt. Dāns cĕ mŏmēnt d'Estrēe ĕvănŏuĭe.
Lēur coūrs nĕ chāngĕ poīnt ; ĕt vŏus ăvĕz
chāngē.

N'est-ce pas encore le même rhythme, quoique les pieds soient différens ?

Changeons à présent le spondée de l'asclépiade en dactyle, et le premier dactyle en spondée :

Riĕn nĕ mĕ fāit roūgīr que la honte de vivre.

Supposons encore le second hémistiche composé d'un spondée et d'un dipirriche :

Et je lui porte enfin mōn coēur ă dĕvŏrĕr.

ou d'un dipirriche et d'un spondée :

Vient enflammer mon sang ĕt dĕvŏrĕr mŏn
coēur.

Les combinaisons différentes qui auront varié les nombres du *vers* en auront-elles changé le rhythme, et n'est-ce pas toujours la même somme de temps, divisée de même ? Voilà ce que j'appelle l'asclépiade français, et un *vers* très-harmonieux. Ce n'est pas tout.

L'asclépiade est coupé à l'hémistiche par un repos qui fait un vide de deux temps, et ce silencé, joint à la syllabe longue qui marque la césure, forme une mesure complète. Mais si dans notre *vers* le silence n'est pas compté, ou s'il occupe une mesure entière, le premier hémistiche alors, se saisissant de la syllabe superflue, ne formera que deux pieds absolus, et se divisera en deux et quatre, en quatre et deux, ou en trois et trois.

Division en deux et quatre.

Enfīn jĕ mĕ dĕrŏbe à la foule importune.

Division en quatre et deux.

Cĕ qŭe lă nŭit dēs tēmps enferme dans ses voiles.

Division en trois et trois.

Lĕ mŏmēnt oŭ jĕ pārle est déjà loin de moi.
Să crōupĕ sĕ rĕcoūrbe en replis tortueux.
Māis lĕ zĕphīr lĕgĕr et l'onde fugitive.
Anīmĕ l'ŭnĭvērs, et vit dans tous les cœurs.
Jé soŭhāitĕ, jĕ crāins, je veux, je me repens.

Enfin, parmi les temps du *vers*, peuvent

être comptés les petits silences de la récitation, et c'est un des moyens qu'emploient les bons lecteurs, même sans s'en apercevoir, pour donner à nos *vers* une marche nombreuse.

On a voulu réduire nos *vers* héroïques à la mesure de l'iambe trimètre; mais l'analogie n'en est pas la même qu'avec l'asclépiade, et aucun poète, en les récitant, ne leur donne la coupe de l'ïambe. J'en excepte les occasions où le rhythme, changé d'un hémistiche à l'autre, rend l'harmonie imitative, comme dans l'expression des mouvemens passionnés.

Ils nous ont appelés crŭēls, tĭrāns, jăloūx.

On emploie aussi quelquefois ces cadences rompues, pour donner à l'expression le caractère de l'image.

Trăçāt ă pās tārdĭfs un pénible sillon.

La preuve que Boileau mesurait ce premier hémistiche en ïambes, c'est qu'il ne s'aperçut pas de cette cacophonie, *traçât à pas tar*, que lui reprochait un mauvais poète, et c'est ainsi qu'en tronquant le rhythme et en altérant la mesure, un critique mal intentionné ou mal instruit gâtera de beaux *vers*.

Voyons à présent si tous nos vers français sont, comme le *vers* héroïque, réductibles aux lois du nombre.

Le *vers* de six syllabes n'est que le second hémistiche du *vers* de douze, et de là vient qu'ils se marient si bien ensemble.

Mais elle était du monde, où les plus belles choses
Ont le pire destin ;
Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin. (*Malherbe.*)

En vain, pour satisfaire à nos lâches envies,
Nous passions près des rois tout le temps de nos vies
A souffrir des mépris, à ployer les genoux.
Ce qu'ils peuvent n'est rien, ils sont ce que nous sommes,
Véritablement hommes,
Et meurent comme nous. (*le même.*)

Le *vers* de dix syllabes est aussi le *vers* de douze, auquel il manque un pied, s'il est frappé sur la seconde et mesuré en ïambique, et un demi-pied, s'il est frappé sur la première et mesuré en asclépiade.

Iambique de dix syllabes.

L'Amoūr ēst nū ; māis īl n'ēst pās crŏttĕ.

Iambique de douze.

Lĕ dīeu d'ăm̆oūr ēst nū ; māis īl n'ēst pās crŏttĕ.

Asclépiade tronqué.

Etrĕ l'Amoūr qūelquĕfoĭs jĕ dĕsīre.

Asclépiade plein.

Lēs ārmĕs dĕ l'Amoūr qūelquĕfoĭs jĕ dĕsire.

Le vers que les Italiens appellent hendécasyllabe n'est que notre *vers* de dix syllabes ïambique, à finale brève, mais coupé tantôt à la cinquième, comme le saphique :

Pindarum quisquis studet emulari.

ou comme l'alcaïque :

Qualem ministrum fulminis alitem.

tantôt coupé à la sixième, comme le phaleuce, qui dans Catulle a tant de noblesse et de grâce :

Passer mortuus est puellæ meæ !

variété sans laquelle il serait monotone, par l'uniformité de ses désinences *tombantes*.

Le *vers* français de dix syllabes n'a pas la même diversité de coupe : son repos est à la quatrième. Cependant, comme je l'ai dit, il est sauvé de la monotonie par l'inégalité de ses deux hémistiches, par la diversité de ses désinences, et singulièrement par la variété de rhythme dont il est susceptible, selon qu'il est coupé en ïambes ou en dactyles. Moins majestueux que le *vers* de douze, il a sur lui l'avantage d'un mouvement plus vif et plus pressé dans le passage d'un vers à l'autre; et par là il me semble convenir beaucoup mieux à la poésie familière et légère. Ceci demande à être expliqué.

Quand les *vers* débutent par une mesure complète, l'intervalle de l'un à l'autre est un vide absolu, de l'espace d'un pied; au lieu que si le *vers* commence par une mesure tronquée, le silence d'un *vers* à l'autre n'en sera que le complément. Par exemple, si un *vers* dactylique débute par un ïambe, l'intervalle n'est que d'un temps, lequel, avec les trois temps de l'ïambe, forme une mesure complète. Aussi nos *vers* de dix syllabes, dans leur succession rapide, sont-ils plus suscep-

tibles d'enjambement que nos *vers* héroïques, dont l'intervalle est plus marqué.

Le *vers* de sept syllables a, sur le *vers* de huit, ce même avantage d'être moins suspendu et moins ralenti dans sa course. Il semble avoir pris pour modèle le *vers* anacréontique; et selon qu'il est frappé sur la première ou sur la seconde, il a le mouvement ou du chorée, – ⏑ , ou de l'ïambe, ⏑ –.

Le rhythme du chorée est plus favorable à la poésie italienne qu'à la nôtre : 1° parce que le chorée est assez rare dans notre langue, et très-fréquent dans la langue italienne : *l'aura*, *l'onda*, *caro*, *fonte*, *pianto*, *sorte*, *canto*, *tremo*, *senti*, *venti*; une foule de noms, une foule de verbes italiens sont jetés dans ce moule; et au contraire le peu que nous avons de chorées dans notre langue sont encore le plus souvent précédés d'un article ou d'un pronom qui les altère, à moins qu'il ne s'élide : *la plainte*, *mes larmes*, *je tremble*, *tu n'oses*, etc. ; 2° parce que l'*e* muet, qui, dans notre langue, est la finale du chorée, n'a pas autant de son que la brève italienne, et ne nous donnerait qu'une cadence faible et languissante si elle était continue; 3° parce que le *vers* trochaïque italien,

« Frēmĕ l'ōndă, māncă l'ārtĕ »,

a quatre mesures complètes; au lieu que le *vers* français de sept syllabes, mesuré en trochées, n'est que de trois mesures et demie, lorsqu'il n'a pas la finale muette :

« Bēllĕ nīmphĕ, tēs ăttrāits »,

ce qui fait réellement un *vers tronqué*, comme l'appellent les Italiens. Il est bien vrai que, par un silence, dans l'intervalle d'un *vers* à l'autre, la mesure est remplie : mais ce silence même retarde la course du *vers;* et ces petits *vers* doivent courir.

Il n'en est pas de même de l'ïambe : 1° il abonde dans la langue française : *amant*, *soupirs*, *revers*, *désirs*, *amour*, *j'attends*, *venez*, *volez*, *rivaux*, etc.; 2° il soutient la voix, et marque la cadence par une voyelle sonore; 3° nos articles et nos pronoms concourent eux-mêmes à le former en se joignant à des monosyllabes : *la mort*, *le temps*, *ma foi*, *je plains*, *tu vas*, *il est;* 4° le *vers* de sept, mesuré en ïambes, a, comme le vers anacréontique, une syllabe superflue; mais, au lieu que dans l'anacréontique cette syllabe est la dernière,

◡ –, ◡ –, ◡ –, ◡

dans le nôtre c'est la première ; car c'est sur la première que le *vers* est frappé :

« Pēnsĕz-vōus quĕ l'hīmĕnēe
» N'aīt păs ēteint sōn flāmbēau? »

D'où il résulte que, du *vers* féminin au masculin, le passage est sans intervalle; car la finale muette de l'un va se joindre immédiatement à l'initiale de l'autre, et forme un ïambe avec elle : ainsi, le nombre roule sans aucune interruption.

Au reste, il est aisé, même dans notre langue, de renverser le mouvement de ces deux nombres : un monosyllabe long placé avant des ïambes en fera des chorées, un monosyllabe bref placé avant des chorées en fera des ïambes ; et sans prétendre qu'il soit possible de donner constamment à nos *vers* ni l'un ni l'autre de ces deux rhythmes, je crois devoir recommander de s'en occuper quelquefois. Dans le lyrique, ils ont tant d'influence sur le caractère du chant, qu'on doit avoir appris à les y adapter au besoin ; et dans l'ode elle-même, celui des deux qui dominera se fera sentir à l'oreille ou par un mouvement plus soutenu et plus majestueux,

si c'est l'ïambe, ou si c'est le chorée, par un mouvement plus léger.

J'ai dit que dans le *vers* anacréontique c'est la finale qui est isolée, et que dans notre *vers* de sept syllabes c'est l'initiale qui doit l'être. Or à cette syllabe isolée, ajoutez-en une qui la précède et qui fasse avec elle une mesure pleine, vous aurez le *vers* de huit syllabes, lequel répond à l'ïambe trimètre, ou au gliconique des anciens. Je ne dis pas encore qu'il soit possible de l'assimiler constamment à ces *vers*; mais plus il en approche, et plus il est harmonieux. Cependant il faut convenir que, sans affecter aucun rhythme, le *vers* de huit syllabes a singulièrement le don d'imposer à l'oreille, et qu'avec toute la liberté qu'il se donne d'associer des nombres contraires, il paraît encore très-nombreux. Cette illusion vient de ce qu'en récitant les belles odes dont ce *vers* compose les stances, ou les beaux *vers* lyriques parmi lesquels il est mêlé, on profite de l'indécision de nos quantités prosodiques, pour lui donner une cadence artificielle. Les poètes qui l'ont employé, comme Malherbe et Rousseau, n'ont rien négligé pour le rendre sonore, pompeux, éclatant; ils en ont formé les plus belles périodes

poétiques, les stances les mieux divisées et les mieux arrondies; et par l'entrelacement des rimes, le jeu symétrique des désinences, l'éclat des paroles, enfin par la facilité d'y soutenir la voix et de lui donner le degré de lenteur ou d'impulsion que demande le sentiment, l'image ou la pensée, on en a fait le plus imposant de nos *vers*.

Serait-il plus harmonieux encore, si l'on y observait le nombre? Celui qui fera cette question n'a point d'oreille, et mes raisons ne lui en donneront pas.

Cependant je ne dois pas dissimuler qu'il y a des nombres composés dont l'effet est sensible et la cause inconnue: et c'était surtout de ces nombres que les anciens faisaient usage pour émouvoir les passions. Platon les trouvait si dangereux, qu'il déclarait sérieusement que la république était perdue si la poésie employait ces nombres; au lieu, disait-il, que tout ira bien, si on n'emploie que des nombres simples. Observons que ces nombres composés sont des mesures irrégulières qui renversent le mouvement donné et qui déconcertent l'oreille: tels, par exemple, que le bacche, ⏑ – –, le crétique, – ⏑ –, le choriambe, – ⏑ ⏑ –, le

dichorée, - ⏑ - ⏑, l'épitrite, - - - ⏑, les pœans, composés de trois brèves et d'une longue dans leurs quatre combinaisons, le dispondée - - - -, le mesodactyle ⏑ - ⏑ ⏑ -, etc. C'était ce trouble des cadences rompues et des mouvemens opposés que Platon redoutait pour les esprits et pour les âmes. Il s'en faut bien que nous soyons susceptibles de ces impressions qui dans la Grèce changeaient les mœurs des peuples et la fortune des états : nos législateurs peuvent se dispenser de régler les mouvemens de la poésie et de la musique. Mais du plus au moins, l'effet du nombre est invariable : ce qui, du temps de Platon, exprimait le trouble de l'âme et le désordre des passions, l'exprime encore; et l'effet n'en est qu'affaibli. Dans les nombres irréguliers, que l'instinct des poètes a choisis pour animer nos *vers*, il serait donc possible de découvrir les élémens de cette harmonie mystérieuse que nous y sentons quelquefois. Mais celle-là est donnée à la prose; et après avoir recherché tous les moyens de perfectionner nos *vers* du côté du rhythme qui leur est propre, j'en reviens à ce sentiment dont je ne puis me détacher, que, quelque charme qu'aient pour nous

de beaux *vers*, on ne doit pas les regarder comme une forme inséparable du langage poétique.

Aristote l'a dit : c'est le fonds des choses, non la forme des vers qui fait le poète et qui constitue la poésie. Or, si le charme des *vers* d'Homère n'était pas de l'essence de la poésie ; si on la concevait dénuée de cette cadence harmonieuse et imitative, qui animait tout, qui exiprimait tout ; exigera-t-elle des *vers* sans rhythme, et dont le mouvement irrégulier n'imite jamais presque rien ?

Un *vers* italien, un *vers* allemand, un *vers* anglais n'a ni cadence, ni mesure sensible pour une oreille française ; un *vers* français n'en a guère plus pour l'oreille de nos voisins : personne, même aujourd'hui, ne peut dire qu'il sente bien distinctement le rhythme du *vers* senaire des anciens, du *vers* de Térence et d'Euripide. Il n'y aurait donc pour nous ni poésie dramatique ancienne, ni aucune espèce de poésie étrangère, comme il n'y aurait pour les étrangers aucune espèce de poésie française ; et le *vers*, qui varie sans cesse d'une langue à l'autre au point d'être méconnaissable pour qui n'y est point accoutumé, serait pourtant un attribut

inséparable de la poésie ! C'est ce qui me semble aussi difficile à soutenir qu'à concevoir.

Supposons que les belles scènes d'Euripide et de Sophocle, que les morceaux sublimes de Milton n'aient jamais été qu'une prose éloquente et harmonieuse, dira-t-on que les hommes de génie qui ont si bien peint ne sont pas des poètes, et qu'un ouvrage de ce style, rempli de pareilles beautés, ne mérite pas le nom de poëme ?

Les étrangers avouent de bonne foi qu'ils ne sentent point l'harmonie des *vers* de La Fontaine, et qu'ils sont même peu touchés de celle des *vers* de Racine. Ce ne sont pour eux que des lignes de prose élégantes et mélodieuses, d'un certain nombre de syllabes longues ou brèves à volonté, et coupées en deux par un repos. Il en est de même pour nous des *vers* italiens, allemands ou anglais; et quand il serait vrai que l'harmonie des *vers* de Virgile et d'Homère aurait encore le même charme pour tous les peuples qui les entendent, en est-il de même des *vers* que chacun d'eux s'est fait au gré de son oreille ? Quoique l'Anglais, l'Italien, le Français scandent chacun à leur manière les *vers* de l'*Énéide*, tous lui

donnent les mêmes nombres, et pour tous ils sont composés de six mesures à quatre temps. Mais quelle sera pour l'étranger la façon de scander nos *vers* ? Celui-ci, par exemple,

Je ne veux que la voir, soupirer et mourir,

est composé de seize temps. Celui-ci en a vingt-un :

Les temps sont arrivés; cessez, triste Chaos.

et tous les deux ont douze syllabes.

De tels *vers* sont-ils tellement essentiels à la poésie, que l'en priver ce fût l'anéantir? Je suis loin de penser qu'une prose inanimée, sans couleur et sans mouvement, pnisse les remplacer. Je crois même qu'un poëme écrit en prose demanderait une plénitude d'idées, de sentimens et d'images, une chaleur, une continuité d'intérêt, dont peuvent se passer les *vers*, par la raison que la singularité de leur mécanisme peut quelquefois par intervalle amuser, occuper l'oreille. Mais en supposant toutes les beautés poétiques, soit du style, soit de la pensée, réunies dans un ouvrage; l'invention, le dessin, l'ordonnance,

la vérité de l'imitation, le coloris et l'harmonie de la prose, en deux mots, la peinture et l'éloquence au plus haut degré, ne serait-ce plus de la poésie, dès qu'il y manquerait ce nombre de syllabes, ces repos et ces consonnances qui caractérisent nos *vers* ? L'habitude en a fait sans doute pour notre oreille un plaisir de plus, et une infinité de choses faibles et communes ont passé à la faveur de l'illusion que les *vers* ont faite à l'oreille. Mais la beauté des tableaux, des images que la poésie nous présente, les traits pathétiques dont elle nous pénètre, ont-ils besoin de cette séduction pour se faire admirer, pour se faire sentir ? changera-t-elle de nature en renonçant à l'un de ses moyens et au plus fantasque de tous ?

La poésie est une peinture qui parle, ou si l'on veut, un langage qui peint : le comble de l'art serait de peindre en même temps et à l'esprit et à l'oreille ; mais si, réduite à peindre à l'esprit, elle y excelle, n'est-ce pas quelque chose ? Mais si, au lieu d'enfermer ses idées dans les bornes d'un *vers* sans rhythme, elle s'applique à tirer avantage de la liberté de la prose, pour en varier les intervalles et les repos au gré de l'âme et de

l'oreille ; si cette prose harmonieuse est de plus animée par les couleurs d'un style figuré, par la chaleur d'une éloquence tantôt douce et sensible, tantôt vive et brûlante ; enfin si on trouve dans ce style le caractère de beauté idéal qui distingue les grandes productions des arts, c'est-à-dire un degré de force, de richesse, de correction, de précision, d'élégance, qui semble pris dans la nature, et qui cependant n'y est jamais, ne sera-ce point encore assez pour faire de la poésie?

La prose, à ce degré de perfection, est peut-être aussi difficile et aussi rare que les beaux *vers ;* peut-être même l'est-elle plus, par la raison qu'elle n'a point de formules prescrites. Mais en accordant aux *vers* un mérite de plus, et un agrément de fantaisie que ne saurait avoir la prose, je ne puis souscrire à l'opinion qui en a fait exclusivement le langage de la poésie. J'admire, autant qu'il est possible, les poètes qui excellent dans l'art d'écrire en *vers* ; je m'y suis exercé moi-même ; et je sens trop le prix d'un talent auquel l'habitude a donné tant de pouvoir et tant de charme, pour conseiller à qui le possède de négliger cet avantage. Mais je

croirai toujours que l'écrivain auquel il ne manquera que ce don-là pour être poète aura le droit de dire encore, en exprimant en prose harmonieuse tout ce que la nature a de plus animé, de plus touchant et de plus sublime : *Et moi aussi je suis poète.*

VRAISEMBLANCE.

Le but que se propose immédiatement la fiction, c'est de persuader ; or elle ne peut persuader qu'en ressemblant à l'idée que nous avons de ce qu'elle imite. Ainsi la *vraisemblance* consiste dans une manière de feindre conforme à notre manière de concevoir ; et tout ce que l'esprit humain peut concevoir, il peut le croire, pourvu qu'il y soit amené.

Tant que le poète ne fait que nous rappeler ce que nous avons vu au dehors, ou éprouvé au dedans de nous-mêmes, la ressemblance suffit à l'illusion ; et comme nous voyons dans la feinte l'image de la réalité, le poète n'a besoin d'aucun artifice pour gagner notre confiance. Mais que la fiction nous présente un événement qui n'ait point d'exemple, un

composé qui n'ait point de modèle; comme la ressemblance n'y est pas, nous y cherchons la vérité idéale; et c'est alors que le poète est obligé d'employer tout son art pour donner au mensonge les couleurs de la vérité. Nous savons qu'il feint, nous devons l'oublier; et si nous nous en souvenons, le charme est détruit et l'illusion cesse. *Dove manca la fede non puo abbondare l'affetto, ò il piacere di quel che si legge o s'ascolta.* (Le Tasse.)

Il y a, dans notre manière de concevoir, une vérité directe et une vérité réfléchie : l'une et l'autre est de sentiment, de perception, ou d'opinion.

La vérité de sentiment est l'expérience intime de ce qui se passe au dedans de nous-mêmes, et, par réflexion, de ce qui doit se passer en général dans l'esprit et dans le cœur de l'homme. C'est à ce modèle, sans cesse présent, qu'on apporte la fiction dans la poésie dramatique. Nous sommes tels : c'est la vérité directe. Nous sentons qu'il est de la nature de l'homme d'être modifié de telle façon, par telle ou telle cause, dans telle ou telle circonstance; que dans notre composé moral, telles qualités, tels accidens s'accordent et se concilient, tandis que tels se combattent

et s'excluent mutuellement : c'est la vérité réfléchie.

Mais comment se peut-il que la vérité de sentiment soit la même dans tous les hommes? C'est que, dans tous les hommes, le fonds du naturel se ressemble, et qu'on y revient quand on veut, quelquefois même sans le vouloir. Chacun de nous a, comme le poète, la faculté de se mettre à la place de son semblable, et l'on s'y met réellement tant que dure l'illusion. On pense, on agit, on s'exprime avec lui, comme si on était lui-même; et selon qu'il suit nos pressentimens ou qu'il s'en écarte, la fiction qui nous le présente est plus ou moins vraisemblable pour nous.

Ces pressentimens qui nous annoncent les mouvemens de la nature ne sont pas assez décidés pour nous ôter le plaisir de la surprise : il arrive même assez souvent que le poète nous jette dans l'irrésolution, pour nous en tirer par un trait qui nous étonne et qui nous soulage; mais sans être déterminés à suivre telle ou telle route, nous distinguons très-bien si celle que tient le poète est la même que la nature eût prise, ou dû prendre en se décidant.

Ne vous êtes-vous jamais aperçu de la do-

cilité avec laquelle notre âme obéit aux mouvemens de celle d'Ariane ou de Mérope, d'Orosmane ou du vieil Horace ? C'est que durant l'illusion votre âme et la leur n'en font qu'une : ce sont comme deux instrumens organisés de même, et accordés à l'unisson. Mais si l'âme du poète ne s'est pas montée au ton de la nature, le personnage auquel il a communiqué ses sentimens et son langage n'est plus dans la vérité de la situation et de son caractère ; et vous, qui vous mettez à sa place mieux que n'a fait le poète, vous n'êtes plus d'accord avec lui. Voilà dans quel sens on doit entendre ce que dit le Tasse : *Il falso non è ; e quel che non è non si puo imitare.* Mais il s'est quelquefois lui-même éloigné de ce principe : je l'ai observé à propos de Tancrède sur le tombeau de Clorinde ; je l'observe encore dans le langage que tient Renaud sur les genoux d'Armide. Rien de plus naturel, de plus beau que ce qu'on voit dans cette peinture ; rien de moins *vrai* que ce qu'on entend.

Qual raggio in onda, scintilla un riso,
Negli umidi occhi, tremulo e lascivo.
Sovra lui pende : ed ei nel grembo molle
Le posa il capo ; il volto al volto attolle.

Cela est divin ; mais vous n'allez plus trouver la même vérité dans ces froides hyperboles :

Non può specchio ritrar si dolce imago,
Ne in picciol vetro è un paradiso accolto.
Specchio t'è degno il cielo ; e nelle stelle
Puoi riguardar le tue sembianze belle.

Avouez qu'à la place de Renaud ce n'est point là ce que vous auriez dit.

La *vraisemblance*, dans les choses de sentiment, n'est donc que l'accord parfait du génie du poète avec l'âme du spectateur. Si la direction que l'un donne à la nature décline de celle que l'autre sent qu'elle eût voulu suivre, et s'il en presse ou ralentit mal à propos les mouvemens, l'âme du spectateur, sans cesse contrariée et lasse enfin de céder, se rebute : de là vient qu'avec des qualités intéressantes et des situations pathétiques, un caractère mal dessiné et mal composé ne nous attache point.

La vérité de perception est la réminiscence des impressions faites sur les sens, et par réflexion la connaissance des choses sensibles, de leurs qualités communes, de leurs propriétés distinctives, et de leurs rapports naturels,

soit entre elles, soit avec nous-mêmes. En nous repliant sur cette foule d'idées qui nous viennent par toutes les voies, nous nous sommes fait un plan des procédés de la nature dans l'ordre physique : ce plan est le modèle auquel nous rapportons le composé fictif que la poésie nous présente ; et si elle opère comme il nous semble qu'eût opéré la nature, elle sera dans la vérité.

Or cette vérité, soit qu'elle ait pour objet l'existence ou l'action, ne peut rouler que sur des rapports de convenance et de proportion, de la cause avec l'effet, des parties l'une avec l'autre, et de chacune avec le tout. Si donc les élémens d'un composé physique, individuel, ou collectif, sont faits pour être ensemble et suivent dans leur union les lois et le plan de la nature, l'idée de ce composé a sa vérité dans la cohésion de ses parties et dans leur mutuel accord. De même, si les rapports d'une cause avec son effet sont naturels et sensibles, l'idée de l'action portera sa vérité en elle-même. Il est donc bien aisé de voir dans le physique ce qui est fondé sur la *vraisemblance*, et par conséquent ce qui ne l'est pas.

L'opinion sur les faits, soit moraux, soit

physiques, est tantôt de pleine croyance, tantôt de simple adhésion ; mais quelque faible que soit le consentement qu'on y donne, il suffit à l'illusion du moment. Un mensonge connu pour tel, mais transmis, reçu d'âge en âge, est dans la classe des faits authentiques : on le passe sans examen. A plus forte raison, si les faits sont solennellement attestés par l'histoire, ne laissent-ils pas à l'esprit la liberté du doute ; et le poète, pour les supposer, n'a pas besoin de les rendre croyables : qu'ils soient d'accord avec l'opinion, cela suffit à leur *vraisemblance*.

Mais distinguons 1° l'opinion d'avec la vérité historique, 2° les faits compris dans le tissu du poëme d'avec les faits supposés au dehors. « Je ne craindrai pas d'avancer, dit Corneille à propos du sacrifice qu'a fait Léontine en livrant son fils à la mort, que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas *vraisemblable*. » Et il se fonde sur le précepte d'Aristote, de ne pas prendre pour sujet un ennemi qui tue son ennemi, mais un père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa sœur, etc. : « ce qui n'étant jamais *vraisemblable*, ajoute Corneille, doit avoir l'autorité de l'histoire ou de l'opinion commune ».

J'ai fait mes preuves de respect pour ce grand homme ; j'oserai donc ici, sans détour, n'être pas de son sentiment.

Je suis donc loin de penser que les sujets proposés par Aristote soient tous dénués de *vraisemblance* : il est très-simple et très-naturel qu'un fils tue son père, comme Œdipe, sans le connaître, ou qu'une mère soit prête à immoler son fils, comme Mérope, en croyant le venger ; et quand ces faits n'auraient en eux-mêmes aucune apparence de verité, pris dans les familles les plus illustres de la Grèce, ils avaient sans doute pour eux la célébrité, l'opinion publique : or, pour les faits que l'on suppose dans l'avant-scène, *extra fabulam*, l'opinion tient lieu de *vraisemblance*. Mais en voyant sur le théâtre les sujets de Polyeucte, de Rodogune, et d'Héraclius, personne ne sait ni ne veut savoir ce qui en est pris dans l'histoire ; elle est donc comme un témoin muet. En vain Baronius fait mention du sacrifice de Léontine : on ne lit point Baronius ; et son témoignage n'eût servi de rien, si l'action de Léontine n'avait pas eu sa *vraisemblance* en elle-même, c'est-à-dire un juste rapport avec l'idée que nous avons de ce que

peut une femme aussi fière, aussi ferme, aussi courageuse, dévouée à son empereur.

Je dis plus : de quelque manière que les faits soient fondées, rien ne les dispense d'être *vraisemblables*, dès qu'ils sont employés dans l'intérieur de l'action ; et nous n'y ajoutons foi qu'autant que nous les voyons arriver comme dans la nature, c'est-à-dire selon l'idée que nous avons des moyens qu'elle emploie et des procédés qu'elle suit. *Res autem ipsæ ita deducendæ disponendæque sunt, ut quam proxime accedant ad veritatem.* Scal.)

Cependant la chaîne des causes et des effets n'est pas si constamment visible, et le cercle des facultés de la nature n'est pas si marqué, que le vrai connu soit la limite du vrai possible ; et c'est par une extension de nos idées que la poésie s'élève du familier à l'extraordinaire ou au merveilleux naturel.

Dans la nature, tout est simple et facile pour elle, et tout devrait être merveilleux pour nous. Un homme sensé ne peut réfléchir sans étonnement ni à ce qui lui vient du dehors, ni à ce qui se passe au dedans de lui-même : l'organisation d'un brin d'herbe est

aussi prodigieuse que la formation du soleil; le mouvement qui passe d'un grain de sable à l'autre est aussi mystérieux que la propagation de la lumière et que l'harmonie des sphères célestes : mais l'habitude nous rend l'incompréhensible même si familier, qu'à la fin il nont paraît commun. « Au bout d'un an, le monde a joué son jeu; il n'y sait plus rien que de recommencer. » (*Montagne*). Voilà du moins ce qui nous en semble : nous croyons trouver tous les ans le même tableau; et les variétés infinies qu'il étale y sont distribuées avec une harmonie si constante, une si parfaite unité de dessin, que la nature s'y voit toujours semblable à elle-même.

Mais si, dans la fiction du poète, la nature, en s'éloignant de ses sentiers battus, produit un composé moral ou physique d'une singularité qui ressemble au prodige, l'étonnement nous porte à l'incrédulité; et c'est là qu'il est difficile de ménager la *vraisemblance*. *Voyez* MERVEILLEUX.

Si la feinte passe les moyens et les facultés que nous attribuons à la nature; si elle emploie d'autres ressorts, d'autres mobiles que les siens; si, au lieu de la chaîne qui lie les événemens et de la loi qui les dispose, elle établit des

intelligences pour y présider et des causes libres pour les produire, ce nouvel ordre de choses nous étonne encore davantage : mais l'opinion l'autorise, et il est moins *invraisemblable* que le merveilleux naturel.

Pour nous faire imaginer la nature appliquée à former un prodige, il faut d'abord que l'objet en soit digne à nos yeux, par l'importance que nous y attachons; et de plus, que les moyens que la nature a mis en œuvre nous soient inconnus ou cachés, comme les cordes d'une machine : dès que nous les apercevons, l'admiration se refroidit.

La nature, aux yeux de la raison, n'est jamais plus étonnante que dans les petits objets. *In arctum coacta rerum naturæ majestas* (Pline l'ancien), je le sais; mais ce n'est point à la raison que s'adresse la poésie, c'est à l'imagination. Or celle-ci ne peut se figurer la nature sérieusement appliquée à produire un papillon. Aristote l'a dit : la beauté sensible n'est pas dans les petites choses; elle consiste dans une composition régulière et harmonieuse, qui, pour se développer aux yeux, exige une certaine étendue. Or l'imagination se décide sur le témoignage des sens : ce qu'ils n'aperçoivent qu'en petit ne saurait

donc lui paraître digne d'occuper la nature. Les plus grands génies ont pensé quelquefois à cet égard comme le vulgaire : *Magna dii curant, parva negligunt*, dit Cicéron ; et il en donne pour raison l'exemple des rois : *Nec in regnis quidem reges omnia minima curant* : « comme si à ce roi-là, dit Montagne, c'était plus et moins de remuer un empire ou la feuille d'un arbre, et si la Providence s'exerçait autrement, en inclinant l'événement d'une bataille ou le saut d'une puce ». Il résulte cependant de la façon de concevoir commune au plus grand nombre, que le merveilleux dans les petites choses doit être renvoyé aux contes des fées, et que, si la poésie en fait usage, ce ne doit être qu'en badinant.

Quant aux moyens que la nature emploie pour opérer un prodige, s'ils sont connus, il faut les déguiser, et, par des circonstances nouvelles, nous dérober la liaison de la cause avec les effets.

La comète qui parut à la mort de Jules-César fut un prodige pour Rome. Si sa révolution eût été calculée et son ellipse décrite, ce n'eût été qu'une planète comme une autre, qui eût suivi le branle commun. Mais qu'eût fait le poète alors ? Il eût donné à la cheve-

lure de la comète une forme étrange, un immense volume; et dans ses feux redoublés à l'approche de la terre, il eût marqué l'intention de la nature d'épouvanter les Romains.

L'aurore boréale a pu donner autrefois, comme l'a observé un philosophe célèbre, l'idée de l'assemblée des dieux sur l'Olympe; aujourd'hui qu'elle est au nombre des phénomènes les plus communs, elle attire à peine les regards du peuple : mais qu'un poète sût agrandir l'image de ces lances de feu que semble darder une invisible main des bords de l'horizon jusqu'au milieu du ciel, et appliquer ce phénomène à quelque événement terrible; il reprendrait, même à nos yeux, le caractère effrayant de prodige.

Il est tout simple que, dans les ardeurs de l'été, une rivière se déborde, enflée par un orage, et tarisse le lendemain. Homère rapproche ces deux circonstances : au lieu de l'orage, c'est le Xante lui-même qui s'irrite et qui enfle ses eaux; au lieu des chaleurs de l'été, c'est Vulcain qui fait consumer les eaux du fleuve par les flammes.

Lucain, en décrivant les signes redoutables qui annoncèrent la guerre civile : « L'Etna, dit-il, vomit ses feux, mais sans les lancer

dans les airs; il inclina sa cime béante, et répandit les flots d'un bitume enflammé du côté de l'Italie ».

Dans la *Jérusalem* du Tasse, les nuages qui versent la pluie dans le camp de Godefroi ne se sont pas élevés de la terre, ils viennent des réservoirs célestes.

Ecco subiti nubi, e non de terra
Già per virtù del sole in alto ascese;
Ma sol dal ciel, che tutte apre e disserra
Le porte sue, veloci in giù discese.

Voilà ce que j'appelle donner à un événement familier le caractère du merveilleux, et à ce merveilleux un air de *vraisemblance :* car dans tous ces exemples la grandeur de l'objet répond à celle du prodige, *dignus vindice nodus.*

J'ai déjà dit en quoi consiste le merveilleux naturel, et je ne fais ici qu'en détailler encore l'idée. Dans le moral, ce qui est le plus digne d'admiration et d'amour, un Burrhus, un Mornai, un Télémaque, une Zaïre, une Cornélie; dans le physique, ce qui peut nous causer l'émotion du plaisir la plus pure et la plus sensible, une vie délicieuse comme celle de l'âge d'or, des lieux enchantés comme

Eden, ou comme les îles fortunées, surtout l'image de ce que nous appelons par excellence *la beauté*, une taille élégante et correcte, la douceur, la vivacité, la sensibilité, la noblesse, toutes les grâces réunies dans les traits du visage, dans la forme et les mouvemens du corps d'une Vénus ou d'un Apollon, Hélène au milieu des vieillards troyens, Achille au sortir de la cour de Scyros : voilà le merveilleux de la beauté dans le physique. Le soin du poète alors est de rassembler les plus belles parties dont un composé naturel soit susceptible, pour en former un tout régulier ; et de disposer les choses comme la nature les eût disposées, si elle n'avait eu pour objet que de nous donner un spectacle enchanteur. L'accord en fait la *vraisemblance*.

Il n'y a point de tableaux parfaits dans la disposition naturelle des choses : la nature, dans ses opérations, ne songe à rien moins qu'à se composer et à se donner en spectacle; et l'on doit s'attendre à trouver dans le moral autant et plus d'incorrections que dans le physique. La clémence d'Auguste envers Cinna est dégradée par le conseil de Livie : la gloire du conquérant du Mexique est ternie par une lâche trahison : César a quelquefois

été cruel jusqu'à l'atrocité : le vieux Caton était avare. L'histoire a peu de caractères dans lesquels la poésie ne soit obligée de dissimuler et de corriger quelque chose : c'est comme une statue de bronze qui sort raboteuse du moule, et qui demande encore la lime; mais il faut bien prendre garde en la polissant de n'en pas affaiblir les traits. Il est arrivé souvent de détruire l'homme en faisant le héros.

Quel est donc le guide du poète dans ce genre de fiction? Je l'ai dit, le sentiment du beau moral, que la nature a mis en nous. Il a pu recevoir quelque altération de l'habitude et du préjugé ; mais l'une et l'autre cèdent aisément au goût naturel qui n'est qu'assoupi, et que l'impression du beau réveille. Quel est le lâche voluptueux qui n'est pas saisi d'un saint respect, en voyant Régulus retourner à Carthage? Ce qui peut se mêler d'opinions et d'habitude dans nos idées sur le beau moral ne tire donc pas à conséquence et ne doit se compter pour rien.

Mais le poète qui conçoit l'idée du beau, et qui est en état de le peindre en altérant la vérité, le peut-il à son gré sans manquer à la *vraisemblance?*

Horace nous donne le choix, ou de suivre la renommée, ou d'observer les convenances. Mais ce choix est-il libre? Non; et si les caractères et les faits sont connus, l'altération n'en est permise qu'autant qu'elle n'est pas sensible. On peut bien ajouter aux vertus et aux vices quelques coups de pinceau plus hardis et plus forts; on peut bien adoucir, déguiser, effacer quelques traits qui dégraderaient ou qui noirciraient le tableau; mais on ne peut pas insulter en face à la vérité, en changeant les événemens et en dénaturant les hommes: ce n'est qu'à la faveur de l'obscurité ou du silence de l'histoire que la poésie, n'étant plus gênée par la notoriété des faits, peut en disposer à son gré, en observant les convenances; car alors la vérité muette laisse régner l'illusion.

L'abbé Dubos, après avoir dit que ce serait une pédanterie que de reprocher à Racine d'avoir changé, dans Britannicus, la circonstance de l'essai du poison préparé par Locuste, n'en fait pas moins le procès au même poète, pour avoir employé le personnage de Narcisse, qui ne vivait plus; pour avoir supposé que Junie était à Rome, lorsqu'elle en était exilée; et pour avoir changé le caractère

de cette princesse, afin de l'ennoblir et de le rendre intéressant. N'est-ce pas encore là de la pédanterie? Je conviens avec l'abbé Dubos que les faits historiques de quelque importance ne doivent pas être changés, encore moins les faits célèbres et connus de tout le monde, et qu'il serait absurde de *faire tuer Brutus par César*. Mais la mort de Narcisse et le caractère de Junie sont-ils du nombre de ces faits? La règle, en pareil cas, est de savoir jusqu'où s'étendent les connaissances familières du monde cultivé pour lequel on écrit. Or quel est le siècle où les petits détails de l'histoire romaine soient assez présens aux spectateurs et aux lecteurs, pour que de si légères altérations les blessent? Un homme versé dans l'étude de l'antiquité sait ce que Tacite et Sénèque ont dit des mœurs de Junia Calvina; mais ni la ville ni la cour n'en sait rien. Virgile a donné dans Didon l'exemple des licences heureuses que l'on peut prendre en pareil cas. Tout ce qu'on a droit d'exiger pour prix de ces licences, c'est qu'elles contribuent à la beauté de la composition. Il s'agit donc, non d'aller chercher dans l'histoire si Narcisse était vivant et si Junie était à Rome, mais de voir dans la tragédie s'il était bon de faire vivre

Narcisse et d'oublier l'exil de Junie. Que Tacite et Sénèque aient dit d'elle qu'elle était *une effrontée*, ou qu'elle était *une Vénus pour tout le monde*, *et pour son frère une Junon*, ces anecdotes ne sont pas du nombre des faits importans et célèbres qu'un poète doit respecter. Et sur quoi porterait la licence que l'abbé Dubos lui-même accorde aux poètes d'altérer la vérité, si des circonstances aussi peu marquées étaient des traits d'histoire inaltérables ?

C'est un supplice pour les artistes que les préceptes donnés par ceux qui ne sont point de l'art.

A l'égard de la beauté physique qui est l'objet capital de la peinture et de la sculpture, elle exerce peu les talens du poète ; il l'indique, il ne la peint jamais, et en l'indiquant il fait plus que de la peindre. *Voyez* ESQUISSE.

Quant à l'exagération des forces, des grandeurs, des facultés de l'être physique, comme lorsqu'on fait des héros d'une taille et d'une force prodigieuse, des animaux d'une grandeur énorme, des arbres dont les racines touchent aux enfers et dont les branches percent les nues, ces peintures exagérées sont ce

qu'il y a de moins difficile : la justesse des proportions et des rapports en fait la *vraisemblance*.

Une autre sorte de prodige dont la poésie tire plus d'avantage, c'est la rencontre et le concours de certaines circonstances que le mouvement naturel des choses semble n'avoir jamais dû combiner ainsi, à moins d'une expresse intention de la cause qui les arrange. On annonce à Mérope la mort de son fils ; on lui amène l'assassin, et l'assassin est ce fils qu'elle pleure. OEdipe cherche à découvrir le meurtrier de Laïus ; il reconnaît que c'est lui-même, et qu'en fuyant le sort qui lui a été prédit, il a tué son père et épousé sa mère. Oreste est conduit à l'autel de Diane pour y être immolé, et la prêtresse qui va l'égorger se trouve être sa sœur Iphigénie. Hécube va laver dans les eaux de la mer le corps de sa fille Polixène, immolée sur le tombeau d'Achille ; elle voit flotter un cadavre, ce cadavre approche du bord, Hécube reconnaît Polydore son fils. Voilà de ces coups de la destinée, si éloignés de l'ordre des choses, qu'ils semblent tous prémédités.

Tout ce qui est possible n'est pas vraisemblable, et lorsque, dans la combinaison des

événemens ou dans le jeu des passions, nous apercevons une singularité trop étudiée, le poète nous devient suspect, l'illusion cesse avec la confiance : en cela pèche, dans Inès, l'affectation de donner pour juges à don Pèdre deux hommes dont l'un doit le haïr et l'absout, l'autre doit l'aimer et le condamne : cette antithèse inutile est évidemment combinée à plaisir. L'unique moyen de persuader est de paraître de bonne foi ; or plus la rencontre des incidens est étrange, plus, en la comparant avec la suite naturelle des choses, nous sommes enclins à douter de la bonne foi des témoins : aussi cette espèce de fable exige-t-elle beaucoup de réserve et de précaution.

La première règle est que chacun des incidens soit simple et naturellement amené; la seconde, qu'ils soient en petit nombre : par là le merveilleux de leur combinaison se rapproche de la nature. Prenons pour exemple la fable du Cid : Rodrigue est obligé de réparer, par la mort du père de sa maîtresse, l'affront du soufflet qu'a reçu le sien. Il n'est pas possible d'imaginer dans nos mœurs une situation plus cruelle ; et le sort, pour accabler deux amans, semble avoir exprès combiné cette opposition

des intérêts les plus sensibles et des devoirs les plus sacrés. Voyons cependant d'où naissent ces combats de l'amour et de la nature : d'une dispute élevée entre deux courtisans sur une marque d'honneur accordée à l'un préférablement à l'autre ; rien de plus simple ni de plus familier ; le spectateur voit naître la querelle ; il la voit s'animer, s'aigrir, se terminer par cette insulte qui ne se lave que dans le sang, et sans avoir soupçonné l'artifice du poète, il se trouve engagé, avec les personnages qu'il aime, dans un abîme de malheurs. Il en est ainsi de tous les sujets bien constitués : chaque incident vient s'y placer, comme de lui-même, dans l'ordre le plus naturel, et lorsqu'on les voit réunis, ont est confondu de l'espèce de merveilleux qui résulte de leur ensemble. Toutefois, si ces incidens étaient trop accumulés, chacun d'eux fût-il amené naturellement, leur concours passerait la croyance : c'est ce qu'il faut éviter avec soin dans la composition d'une fable, et il me semble qu'on s'éloigne de plus en plus de cette règle en multiptiant sur la scène des incidens mal enchaînés.

En suivant le fil des idées qui nous viennent ou de l'expérience intime de nous-mêmes, ou du

dehors par la voie des sens, nous nous en sommes fait de nouvelles, et celles-ci, rangées sur le même plan, auraient dû garder les mêmes rapports; mais l'opinion populaire et l'imagination poétique n'ayant pas toujours consulté la raison, le système des possibles, qu'elles ont comme réalisé, n'est rien moins que soumis à l'ordre, et celui qui l'emploie a besoin de beaucoup d'adresse et de ménagement.

Le merveilleux surnaturel est tantôt une fiction toute simple et tantôt le voile symbolique et transparent de la vérité, mais ce n'est jamais que l'imitation exagérée de la nature. Rappelons-nous quelle en est l'origine, et nous verrons ensuite quel en sera l'emploi.

La philosophie est la mère du merveilleux, et la contemplation de la nature lui en a donné la première idée ; elle voyait autour d'elle une multitude de prodiges sans autre cause que le mouvement, qui lui-même avait une cause ; elle dit donc : Il doit y avoir au-delà et au-dessus de ce que je vois un principe de force et d'intelligence. Ce fut l'idée primitive et génératrice du merveilleux : la cause unique et universelle, agissant par une loi simple, était pour le peuple, et, si l'on veut, pour les sages,

une idée trop vaste et trop peu sensible ; on la divisa en une multitude d'idées particulières, dont l'imagination, qui veut tout se peindre, fit autant d'agens composés comme nous : de là les dieux, les démons, les génies.

Il fut facile de leur attribuer des sens plus parfaits que les nôtres, des corps plus agiles ou plus grands et plus forts, et jusque là le merveilleux n'étant qu'une augmentation de masse, de force et de vitesse, l'esprit le plus commun put, dans ces fictions, renchérir aisément sur le génie le plus hardi. Dès qu'on a franchi les bornes de nos perceptions, il n'en coûte rien d'élever le trône de Jupiter, d'appesantir le trident de Neptune, de donner aux coursiers du soleil, à ceux de Mars et de Minerve, la vitesse de la pensée. Le P. Bouhours observe que, lorsque, dans Homère, Poliphème arrache le sommet d'une montagne, l'on ne trouve point son action trop étrange, parce que le poète a eu soin d'y proportionner la taille et la force de ce géant. De même lorsque Jupiter ébranle l'Olympe d'un mouvement de ses sourcils, et que le dieu des mers, frappant la terre, fait craindre à celui des enfers que la lumière des cieux ne

pénètre dans les royaumes sombres, ces actions, mesurées sur l'échelle de la fiction, se trouvent dans l'ordre de la nature par la justesse de leurs rapports. Voilà, dit-on, de grandes idées : oui; mais c'est une grandeur géométrique à laquelle, avec de la matière, du mouvement et de l'espace, on ajoute tant que l'on veut.

Mais lorsqu'on en vient au moral, la difficulté est plus grande. Avec mes yeux je mesure le firmament; avec ma pensée je ne mesure que ma pensée. Que j'essaie d'imaginer un dieu; quelque effort que j'emploie à lui donner une nature excellente, la sagesse, la sensibilité, l'élévation de son âme ne seront jamais que le dernier degré de sagesse, de sensibilité, d'élévation de la mienne. Je lui accorderai des sens que je n'ai pas, un sens, par exemple, pour entendre couler le temps, un sens pour lire dans la pensée, un sens pour prévoir l'avenir, parce qu'on ne m'oblige pas au détail du mécanisme de ces nouveaux organes; je le douerai d'une intelligence à laquelle je supposerai vaguement que rien n'est caché, d'une force et d'une fécondité d'action à laquelle il m'est bien aisé de feindre que rien ne résiste; je l'exempterai

des faiblesses de ma nature, de la douleur et de la mort, parce que les idées privatives sont comme la couleur noire, qui n'a besoin d'aucune clarté; mais s'il en faut venir à des qualités positives, par exemple le faire penser ou sentir, il ne sera clairvoyant ou sensible, éloquent ou passionné, qu'autant que je le suis moi-même. On a dit que Jupiter était descendu sur la terre pour se faire voir à Phidias, ou que Phidias était monté au ciel pour voir Jupiter. Cette hyperbole a sa vérité : l'on conçoit comment l'artiste, par le caractère majestueux qu'il avait donné à sa statue, pouvait avoir obtenu cet éloge; mais le physique est tout pour le statuaire, et n'est rien pour le poète, s'il n'est d'accord avec le moral. Cet accord, s'il était parfait, serait la merveille du génie; mais il est inutile d'y prétendre : l'homme n'a que des moyens humains.

Il faut même avouer, et je l'ai déjà fait entendre, que si, par impossible, il y avait un génie capable d'élever les dieux au-dessus des hommes, il les peindrait pour lui seul. Si, par exemple, Homère eût rempli le vœu de Cicéron : *Humana ad deos transtulit, divina mallem ad nos*, le tableau de l'Iliade serait

sublime ; mais il manquerait de spectateurs. Nous ne nous attachons aux êtres surnaturels que par les mêmes rapports qui les attachent à notre nature. Des dieux d'une sagesse inaltérable, d'une constante égalité, d'une impassibilité parfaite, nous toucheraient aussi peu que des statues de marbre. Il faut, pour nous intéresser, que Neptune s'irrite, que Vénus se plaigne, que Mars, Minerve, Junon se mêlent de nos querelles et se passionnent comme nous. Il est donc impossible, à tous égards, d'imaginer des dieux qui ne soient pas hommes; mais ce qui n'est pas impossible, c'est de leur donner plus d'élévation dans les sentimens, plus de dignité dans le langage que n'ont fait la plupart des poètes. Ce que dit Satan au soleil, dans le poëme de Milton, ce que Neptune dit aux vents, dans l'Enéide ; voilà les modèles du merveilleux. La bonne façon d'employer ces personnages est de les faire agir beaucoup, et de les faire parler peu. Le dramatique est leur écueil, aussi les a-t-on presque bannis de la tragédie ; le merveilleux n'y est guère admis qu'en idée et hors de la scène visible. Si quelquefois on y a fait voir des spectres, ils ne disent que quelques mots et disparaissent à l'instant.

Dans la tragédie de Macbeth, après que ce scélérat a assassiné son roi, un spectre se présente et lui dit : *Tu ne dormiras plus*. Quoi de plus simple et de plus terrible ? La grande difficulté est d'employer avec décence un merveilleux qu'il n'est pas permis d'altérer, comme celui de la religion. Il est absurde et scandaleux de donner aux êtres surnaturels qu'on révère les vices de l'humanité. Si donc, par exemple, l'on introduit dans un poëme les anges, les saints, les personnes divines, ce ne doit être qu'en passant, et avec une extrême réserve : on ne peut tirer de leur entremise aucune action passionnée. Le saint Michel de Raphaël est l'exemple de ce que je viens de dire : il terrasse le dragon, mais avec un front inaltérable, et la sérénité de ce visage céleste est l'image des mœurs qu'on doit suivre dans cette espèce de merveilleux ; aussi, dès que la scène du poëme de Milton est dans le ciel, sa fiction devient absurde et ne fait plus d'illusion. Des esprits impassibles et purs ne peuvent avoir rien de pathétique. Le champ libre et vaste de la fiction est donc la mythologie, la magie, la féerie, dont on peut se jouer à son gré.

J'ai dit que l'impossibilité d'expliquer na-

turellement les phénomènes physiques avait réduit l'esprit humain à l'invention du merveilleux, et c'est ainsi qu'on a fait de toutes les causes secondes des intelligences actives, et plus ou moins puissantes selon leurs grades et leurs emplois. Les élémens en ont été peuplés : la lumière, le feu, l'air et l'eau; les vents, les orages, tous les météores; les bois, les fleuves, les campagnes, les moissons, les fleurs et les fruits ont eu leurs divinités particulières. Au lieu de chercher, par exemple, comment la foudre s'allumait dans la nue et d'où venaient les vagues d'air dont l'impulsion bouleverse les flots, on a dit qu'il y avait un dieu qui lançait le tonnerre, un dieu qui déchaînait les vents, un dieu qui soulevait les mers. Cette physique, peu satisfaisante pour la raison, flattait le peuple, amoureux des prodiges : aussi fut-elle érigée en culte, et après avoir perdu son autorité, elle conserve encore tous ses charmes.

La morale eut son merveilleux comme la physique, et le seul dogme des peines et des récompenses dans l'autre vie donna naissance à une foule de divinités. Il avait déjà fallu construire au-delà des limites de la nature un palais pour les dieux des vivans;

on assigna de même un empire aux dieux des morts et des demeures aux mânes. Les dieux du ciel et les dieux des enfers n'étaient que des hommes plus grands que nature ; leur séjour ne pouvait être aussi qu'une image des lieux que nous habitons. On eut beau vouloir varier, le ciel et l'enfer n'offrirent jamais que ce qu'on voyait sur la terre. L'Olympe fut un palais radieux ; le Tartare, un cachot profond ; l'Elysée, une campagne riante.

Largior hic campos æther et lumine vestit
Purpureo ; solemque suum, sua sidera norunt.

Æn. VI, 640.

Le ciel fut embelli par une volupté pure et par une paix inaltérable. Des concerts, des festins, des amours, tout ce qui flatte les sens de l'homme fut le partage des immortels. Le calme et l'innocence habitèrent l'asile des ombres heureuses ; les supplices de toute espèce furent infligés aux mânes criminels, mais avec peu d'équité, ce me semble, par les poètes mêmes les plus judicieux. La fiction n'en fut pas moins reçue et révérée, et le Tartare fut l'effroi des méchans, comme l'Elysée était l'espoir des justes.

Un avantage moins sérieux que la poésie tira de ce nouveau système fut de rendre sen-

sibles les idées abstraites, dont elle fit encore des légions de divinités. La métaphysique se jeta dans la fiction, comme la physique et la morale. Les vices, les vertus, les passions humaines ne furent plus des notions vagues. La sagesse, la justice, la vérité, l'amitié, la paix, la concorde, tous ces biens et les maux opposés; la beauté, cette collection de tant de traits et de nuances; les grâces, ces perceptions si délicates, si fugitives; le temps même, cette abstraction que l'esprit se fatigue vainement à concevoir, et qu'il ne peut se résoudre à ne pas comprendre; toutes ces idées factices et composées de notions primitives, qu'on a tant de peine à réunir dans une seule perception; tout cela, dis-je, fut personnifié. Un merveilleux qui faisait tomber sous les sens ce qui même eût échappé à l'intelligence la plus subtile ne pouvait manquer de saisir, de captiver l'esprit humain: on ne connut bientôt plus d'autres idées que ces images allégoriques. Toutes les affections de l'âme, presque toutes ses perceptions prirent une forme sensible: l'homme fit des hommes de tout; on distingua les idées métaphysiques aux traits du visage; chacune d'elles eut un symbole, au lieu d'une définition, et ce fut

sur la convenance de l'image avec son objet que fut fondée la *vraisemblance*.

On vient de voir toute la philosophie animée par la fiction, et l'univers peuplé d'une multitude innombrable d'êtres d'une nature analogue à celle de l'homme. Rien de plus favorable aux arts, et surtout à la poésie. La mythologie, sous ce point de vue, est l'invention la plus ingénieuse de l'esprit humain.

Mais il eût fallu que le système en fût composé par un seul homme, ou du moins sur un plan suivi. Formé de pièces prises çà et là, et qu'on n'a pas même eu soin d'ajuster l'une à l'autre, il ne pouvait manquer d'être rempli de disparates et d'inconséquences; et cela n'a pas empêché qu'il n'ait fait les délices des peuples, et long-temps l'objet de leur adoration : *Quod finxere timent* (Lucrèce) : tant la raison est esclave des sens! Mais aujourd'hui que la fable n'est plus qu'un jeu, nous lui passons, hors du poëme, toutes ses irrégularités, pourvu qu'au dedans tout ce qu'on nous présente se concilie et soit d'accord.

J'ai distingué ailleurs la fiction simple et l'allégorie. Je ne ferai que rappeler ici en peu

de mots leur différence et leur emploi. L'une embrasse tous les êtres fantastiques qui ont pris la place des causes naturelles, ou qui sont venus à l'appui des vérités morales. Jupiter, Neptune, Pluton ne sont pas donnés pour des symboles, mais pour des personnages aussi réels qu'Achille, Hector et Priam; ils ne doivent donc être employés que dans les sujets où ils ont leur vérité relative aux lieux, aux temps, à l'opinion. Les temps fabuleux de l'Egypte, de la Grèce et de l'Italie ont la mythologie pour histoire; l'idée du Minotaure est liée avec celle de Minos; et lorsque vous voyez Philoctète, vous n'êtes point surpris d'entendre parler de l'apothéose d'Hercule comme d'un fait simple et connu. Les sujets pris dans ces temps-là reçoivent donc la mythologie; mais il n'est pas permis de la transplanter, et s'il s'agit de Thémistocle ou de Socrate, elle n'a plus lieu. Il en est de même des sujets pris dans l'histoire du *Latium* : Enée, Iule, Romulus lui-même, est dans le système du merveilleux; après cette époque, l'histoire est plus sévère, et n'admet que la vérité.

Ce que je dis de la fable doit s'appliquer à la magie : il n'y a que les sujets pris dans un temps

où l'on croyait aux enchanteurs, qui s'accommodent de ce système : il convenait à la *Jérusalem délivrée* ; il n'eût pas convenu à *la Henriade*.

Lucain s'est conduit en homme consommé, lorsqu'il a banni de son poëme le merveilleux de la fable. Si l'on eût vu l'Olympe divisé entre Pompée et César, comme entre les Grecs et les Troyens, cela n'eût fait aucune illusion. Il serait encore plus absurde aujourd'hui de mettre en scène les dieux d'Homère dans les révolutions d'Angleterre ou de Suède. Mais combien plus choquant est le mélange des deux systèmes, tel qu'on le voit dans quelques-uns des poètes italiens ! Il n'y a plus de merveilleux absolu pour les sujets modernes que celui de la religion, et je crois avoir fait sentir combien l'usage en est difficile.

Comme la féerie n'a jamais été reçue, elle ne peut jamais être sérieusement employée ; mais elle aura lieu dans un poëme badin. Il en est de même du merveilleux de l'apologue. Cependant, j'oserai le dire, il y a, dans les mœurs et les actions des animaux, des traits qui tiennent du prodige, et ne sont pas indignes de la majesté de l'épopée. On en cite des exemples de fidélité, de reconnaissance,

d'amitié, qui sont pour nous de touchantes leçons. Le chien d'Hésiode, qui accuse et convainc Ganitor d'avoir assassiné son maître ; celui qui découvre à Pyrrhus les meurtriers du sien ; celui d'Alexandre, auquel on présente un cerf pour le combattre, puis un sanglier, puis un ours, et qui ne daigne pas quitter sa place ; mais qui, voyant paraître un lion, se lève pour l'attaquer, « montrant manifestement, dit Montagne, qu'il déclarait celui-là seul digne d'entrer en combat avec lui » ; le lion qui reconnaît dans l'arène l'esclave Androclès qui l'avait guéri, ce lion, qui lèche la main de son bienfaiteur, s'attache à lui, le suit dans Rome, et fait dire au peuple qui le couvre de fleurs : *Voilà le lion hôte de l'homme, voilà l'homme médecin du lion ;* ce qu'on atteste des éléphans ; ce qu'on a vu du lion de Chantilli ; ce que tout le monde sait de l'instinct belliqueux des chevaux ; enfin ce qui se passe sous nos yeux dans le commerce de l'homme avec les animaux qui lui sont soumis, donnerait lieu, ce me semble, au merveilleux le plus sensible, si on l'employait avec goût. Le chien d'Ulysse en est un exemple ; et malheur à

l'homme froid pour qui ce trait touchant n'aurait pas assez de noblesse !

A l'égard de l'allégorie, comme elle n'est pas donnée pour une vérité absolue et positive, mais pour le symbole et le voile de la vérité, si elle est claire, ingénieuse et décente, elle est parfaite; mais il faut avoir soin qu'elle s'accorde avec le système que l'on a pris. On peut partout diviniser la paix : mais cette idée charmante, qui en est le symbole (les colombes de Vénus faisant leur nid dans le casque de Mars) serait aussi déplacée dans un sujet pieux, que l'était, dans l'église des Célestins, le groupe des trois Grâces. L'allégorie des passions, des vices, des vertus, etc., est reçue dans l'épopée, quel que soit le lieu et le temps de l'action; elle est aussi admise sur la scène lyrique : mais l'austérité de la tragédie ne permet plus de l'y employer. Eschyle introduit en personne la Force et la Nécessité; le théâtre français n'admet rien de semblable.

Mais, soit en récit, soit en scène, l'allégorie ne doit être qu'accidentelle et passagère, et surtout ne jamais prendre la place de la passion, à moins que le poète, par des

raisons de bienséance, ne soit obligé de jeter ce voile sur ses peintures. L'auteur de *la Henriade* a employé cet artifice; mais Homère et Virgile se sont bien gardés de faire des personnages allégoriques de la colère d'Achille et de l'amour de Didon. Le mieux est de peindre la passion toute nue et par ses effets, comme dans la tragédie. Toutes les fois que la nature est touchante et passionnée, le merveilleux est au moins superflu.

Au reste, le grand art d'employer le merveilleux est de le mêler avec la nature, comme s'ils ne faisaient qu'un seul ordre de choses, et comme s'ils n'avaient qu'un mouvement commun. Cet art d'engrener les roues de ces machines, et d'en tirer une action combinée, est celui d'Homère au plus haut degré. On en voit l'exemple dans l'Iliade. L'édifice du poëme est fondé sur ce qu'il y a de plus naturel et de plus simple, l'amour de Crysès pour sa fille. On la lui a enlevée; il la redemande, on la lui refuse; elle est captive d'un roi superbe, qui rebute ce père affligé. Crysès, prêtre d'Apollon, lui adresse ses plaintes. Le dieu le protége et le venge; il lance ses flèches empoisonnées dans le camp

des Grecs. La contagion s'y répand, et Calcas annonce que le dieu ne s'apaisera que lorsqu'on aura réparé l'injure faite à son ministre. Achille est d'avis qu'on lui rende sa fille : Agamemnon, à qui elle est tombée en partage, consent à la rendre ; mais il exige une autre part au butin. Achille indigné lui reproche son avarice et son ingratitude. Agamemnon, pour le punir, envoie prendre Briséis dans ses tentes; et de là cette colère qui fut si fatale aux Grecs. La nature n'aurait pas enchaîné les faits avec plus d'aisance et de simplicité ; et c'est dans cet accord facile, dans cette intime liaison du familier et du merveilleux, que consiste la *vraisemblance*.

Quant à celle de l'action et des mœurs, *voyez* ACTION, INTRIGUE, CONVENANCES, MOEURS, UNITÉ, etc.

FIN DES ÉLÉMENS DE LITTÉRATURE.

ESSAI

SUR LES ROMANS,

CONSIDÉRÉS

DU COTÉ MORAL.

Le plus digne objet de la littérature, le seul même qui l'ennoblisse et qui l'honore, c'est son utilité morale; et tous les talens de l'esprit ont si bien senti que c'était là leur gloire, qu'il n'en est aucun qui du moins ne veuille paraître y aspirer.

Demandez à l'orateur pourquoi il s'exerce avec tant de soin dans l'art de plaire et d'émouvoir : il vous dira que c'est pour mieux persuader l'utile, l'honnête et le juste; et sans cela le plus habile ne serait guère qu'un parleur oiseux, ou qu'un dangereux charlatan.

Demandez à l'historien pourquoi il se consume à découvrir les traces du passé, et dans le naufrage des nations les débris de leur existence : il vous dira que ce sont des exemples,

des leçons, des avis salutaires qu'il veut transmettre à l'avenir, et sans cela le plus laborieux ferait son tourment d'amuser une curiosité vaine, métier stérile et méprisable; ou de montrer indifféremment les jeux divers de la fortune, et de rendre problématiques, entre le crime et la vertu, l'avantage du choix et les calculs de la prudence, métier perfide et odieux.

Demandez au poète à quoi bon tous ces rêves d'une imagination mobile et vagabonde; à quoi bon ces métamorphoses d'une âme versatile et variable à volonté, cette magie de son style, ce charme répandu dans ses récits, cet intérêt dont il anime ses peintures : si c'est Horace, il vous dira que c'est pour enseigner aux hommes à être bons, sages, heureux :

Quid rerum atque decens curo et rogo, et omnis in hoc sum.

Si c'est Homère, il répondra qu'il fait sentir aux rois les conséquences de leurs folies, et aux peuples qu'ils sont punis des imprudences de leurs rois :

Quidquid delirant reges plectuntur Achivi.

Sophocle, à son tour, vous dira qu'il exerce

les esclaves de la destinée à traîner patiemment leur chaîne, et qu'il les charge de la douleur d'autrui, pour les habituer à supporter la leur.

Tous répondront avec Lucrèce qu'ils enduisent de miel le bord du vase où est la liqueur amère et bienfaisante qu'ils veulent faire boire à des enfans malades :

Ut puerorum ætas improvida ludificetur.

Et sans cela, le plus fidèle imitateur des faiblesses du cœur humain, de ses passions, de ses vices, occupé sans cesse, au milieu d'une société frivole, à la bercer d'illusions, a lui causer d'agréables songes, à la flatter dans tous ses goûts, à colorer ses vices mêmes, ne serait qu'un vil complaisant et qu'un servile adulateur.

Que l'intention d'être utile aux hommes ait toujours été bien sincère, où qu'elle soit toujours fidèlement remplie du côté des talens ; que la poésie n'ait jamais peint les mœurs que pour les corriger ; que l'éloquence n'ait jamais loué, recommandé, voulu persuader que ce qu'elle croyait louable, honnête ou légitime ; que l'histoire n'ait jamais honoré le crime heureux, et mis la fortune à la place

de la vertu, ce n'est pas ce que je veux dire ; il s'agit de leur profession, et de l'aveu qu'elles ont fait, qu'il n'y avait pour elles de dignité, de gloire, de vrai mérite, qu'à ce prix.

Or du mélange de ces trois genres s'est formé celui du roman, qui, susceptible de leurs vices comme de leur bonne morale, s'est rendu plus ou moins digne de mépris où d'estime, de blâme ou de louange, selon son caractère et l'usage de ses moyens.

La fiction romanesque et la fiction poétique ont tant d'affinité, qu'il est aisé de voir que réciproquement, ou la poésie n'a été que le roman perfectionné, ou le roman qu'une poésie déréglée et dégénérée.

D'abord, selon la marche la plus commune de l'industrie humaine, il a fallu que l'art de feindre ait commencé par des ébauches. Ainsi, dans aucun temps, le poëme n'a dû venir qu'après le roman. Nous l'avons vu dans l'Europe moderne, où les romans chevaleresques, grossis d'un puéril amas de traditions populaires, imbus d'une ignorance superstitieuse, et aussi mal fabriqués du côté du style que du côté du plan, ont fourni à la poésie les matériaux avec lesquels elle a construit ses palais magiques. Voyez l'Arioste et le Tasse.

La même chose dut naturellement arriver chez les anciens; et il est plus aisé de croire qu'avant l'organisation du système et de la langue poétique, l'art de feindre avait commencé par des ébauches romanesques, qu'il n'est aisé de concevoir comment cette mythologie avec toutes ses fables, cette langue avec ses images, sa prosodie, sa cadence métrique, en un mot ce grand art de peindre un monde imaginaire en vers harmonieux, serait sorti de la tête d'Homère, tel qu'on le voit dans ses poëmes.

Il est donc probable qu'avant Homère, et avant les poètes qui l'avaient précédé, il y avait eu de ces *trouvères* qui, des histoires de Cadmus, d'Hercule, de Jason, de Minos, des Atrides, etc., avaient fait des contes semblables à ceux que nos vieux écrivains nous ont fait d'Arthus, de Merlin, d'Amadis, des chevaliers de la Table-Ronde, des paladins de Charlemagne; qu'aux traditions répandues et altérées parmi les peuples, ces conteurs avaient ajouté des fables de leur invention; que de ce mélange ils avaient composé les chroniques de leurs pays; et que dans cet état d'incohérence et d'invraisemblance, ils les transmirent aux poètes, pour les dégros-

sir, les polir, et leur donner la forme, la grâce et la beauté.

Produire un ensemble complet de ces traditions bizarres et diversement insensées, c'eût été le chef d'œuvre de l'ordonnance poétique ; et l'on voit qu'Ovide lui-même, avec toute la souplesse de son imagination et l'adresse de son esprit, n'a pu lier et accorder ensemble les fables qu'il a recueillies. Il eût été plus difficile encore de tirer quelque moralité de cet amas de crimes et de vices infâmes qui composaient l'histoire des dieux et des héros ; et ce fut bien évidemment l'ouvrage d'une foule d'imaginations déréglées, qui successivement renchérissaient les unes sur les autres par de nouvelles turpitudes et de nouvelles atrocités.

Mais la poésie épique et dramatique n'ayant point de système régulier à former de ces opinions éparses, n'en a pris çà et là que ce qui lui a convenu ; et des malheurs d'une famille, des aventures d'un héros, de la fortune d'une ville où d'un peuple, elle a détaché son action, sans se mêler du reste. Ainsi, dans tous les temps, et pour Homère comme pour le Tasse, j'oserais croire que la fiction poétique ne fut que la fiction romanesque employée

avec choix, maniée avec art, réduite à des exemples qui pouvaient servir de leçons, surtout ennoblie, embellie par le coloris des images, et par tous les charmes d'un style pittoresque et harmonieux.

Peut-être même y eut-il d'abord, et assez long-temps, des poëtes qui négligèrent de disposer sur un plan moral et régulièrement tracé, leur action et ses épisodes : l'ordre, la symétrie, la liaison, l'accord, les unités, leur furent inconnus comme aux écrivains romanesques; mais ils surent donner à des parties incohérentes une élégance particulière; en négligeant l'ensemble, ils travaillèrent les détails; leur tableau manqua d'ordonnance, mais il eut de l'éclat : les uns furent mauvais dessinateurs, mais éblouissans coloristes; les autres ne connurent pas assez l'art de former les groupes, mais ils donnèrent à leurs figures du caractère et de l'expression : enfin l'élégance du style, l'abondance et la variété des images, l'heureuse nouveauté des tours, le mouvement que le nombre imprimait au sentiment et à la pensée, l'harmonie enfin, la couleur, qui séduisaient l'oreille et l'imagination, donnèrent encore aux poëmes sur les romans d'assez grands avantages pour les faire

oublier ; et à mesure que la poésie versa dans ses compositions plus de richesse et de magnificence, on pensa moins aux sources obscures et fangeuses d'où ces fleuves limpides et majestueux découlaient.

Une révolution contraire arriva dans la décadence des lettres ; ce fut la poésie dégénérée qui donna naissance aux romans ; et cela devait être : car dans l'accroissement des arts, leur tendance est toujours du plus aisé au plus difficile ; au lieu que dans leur décadence, c'est toujours du plus difficile au plus aisé que les ramène cette pente à laquelle ils se laissent aller.

Dans l'intervalle de ces deux époques, c'est-à-dire depuis Homère jusqu'au temps qui suivit l'asservissement de la Grèce, il n'y parut pas un roman ; et cela même est encore naturel. Les poètes s'étaient saisis de toutes les anciennes fables ; et ils savaient leur donner un charme dont la narration prosaïque des romanciers eût en vain prétendu soutenir la rivalité. La Grèce voulait bien encore prêter l'oreille à des mensonges ; mais elle les voulait déguisés avec art et colorés par de beaux vers. Son goût avait acquis le droit d'être difficile et sévère.

Ce ne fut donc que lorsque le génie poétique, s'étant éclipsé dans la Grèce, n'y jeta plus que des lueurs pâles et défaillantes ; ce ne fut, dis-je, que long-temps après les beaux jours de sa gloire que l'art se réduisit à produire quelques romans d'une invention froide et timide, d'un style fade, languissant, maniéré, sans aucune intention morale, d'une licence même funeste aux bonnes mœurs, et d'une petitesse de dessin très-éloignée de cette fiction antique déréglée mais imposante, dont Homère s'était rempli.

Quelle que soit l'époque des fables *ionniennes*, *milésiennes*, *sybaritiques*, et de toutes ces petites historiettes allégoriques et morales, ou érotiques et libertines, que le savant M. Huet, pour ne rien oublier, a mises au nombre des anciens romans, il me semble qu'on ne peut guère les assimiler qu'à nos fables, ou qu'à nos petits tontes licencieux ; et le premier roman qui se présente dans l'ancienne littérature est celui dont sont pris l'*âne* de Lucien et l'*âne* d'Apulée : or, ce roman de Lucius est du temps des sophistes grecs, sous Antonin et Marc-Aurèle. Celui d'Héliodore (*les Amours de Théagène et Chariclès*) est du règne d'Honorius. Celui de Daphnis et Chloé (du sophiste

Longus) est d'un temps plus récent encore; Huet ne le croyait guère antérieur à deux romans obscurs qu'a produits le XIIe siècle; rien de plus vain, de plus frivole, de moins ingénieux, rien surtout de moins délicat sur l'article des bienséances. Voilà pourtant la fleur des romans de l'antiquité.

Rome n'en eut aucun jusqu'au temps de Néron, où parut celui de Pétrone, lequel, autant qu'on en peut juger par les fragmens qui nous en restent, n'était qu'une satire obscène, élégamment écrite, des vices de Néron et des infamies de sa cour.

Que si, dans les temps où les mœurs de Rome étaient moins corrompues, on ne laissait pas de s'y amuser de ces contes licencieux qu'on appelait fables *milésiennes*, fables *sybaritiques*, il en était de cet amusement comme de tous ceux dont on rougit, et que l'on se pardonne : on le méprisait en l'aimant.

A l'égard des romans que nous appelons héroïques, les Romains n'en eurent jamais. La poésie leur était venue de la Grèce toute formée et dans tout son éclat. Homère, Sophocle, Euripide, Cratinus et Ménandre, avaient été en même temps leurs maîtres et

leurs modèles dans l'art de feindre. Ainsi la naissance des lettres n'eut point, pour eux, ce crépuscule où l'ignorance, la superstition, le mauvais goût et la chaleur d'une imagination sans lumière et sans règle engendrent les romans. Quel succès, d'ailleurs, aurait eu parmi ce peuple fier et grave un long tissu de faits incroyables et de prouesses gigantesques. Sa propre histoire lui était présente, il n'était ni permis ni possible de l'altérer; celle des nations étrangères ne le touchait que par des faits dignes de foi; et comme il ne connaissait rien au-dessus de lui-même pour le courage et la grandeur d'âme, un merveilleux plus incroyable que ses propres exploits eût blessé son orgueil ou rebuté sa patience.

Quant aux idées religieuses, qu'il était bon de répandre et de perpétuer, c'était l'office de l'histoire elle-même de les graver dans les esprits, en mêlant au récit des faits le merveilleux des songes, des oracles, des auspices, des présages, etc. Il n'eût pas été prudent de reléguer parmi les fables romanesques ce qu'il était si important de persuader à la multitude. L'attention que les dieux donnaient à tout ce qui intéressait Rome,

leur présence dans ses conseils, leur entremise dans ses affaires, et, selon le besoin, leur faveur, leur colère, leurs avis et leurs volontés étaient de trop puissans moyens de dominer l'opinion, de remuer le peuple, de mouvoir les armées, pour ne pas leur donner le ton le plus sérieux et le plus imposant. Je parlerai dans peu de cette espèce de roman politique.

Pour ce qui dut arriver à l'époque de la décadence des lettres, sous les tyrans successeurs d'Auguste, Rome ne fut alors rien moins que disposée à s'amuser de vaines fictions. Dans un état de choses où il fallait sans cesse endurer et dissimuler, la philosophie était un besoin pour l'âme, un refuge pour la pensée; et rien n'est plus incompatible que l'esprit romanesque avec la triste sévérité de la raison philosophique.

Mais autant la philosophie répudie et rebute les aventures merveilleuses, autant l'ignorance et la superstition les saisissent avidement. De là cette affluence et ce succès universel des romans du xe et du xie siècles.

De tous les grands hommes des temps modernes, celui qui a dû le plus imprimer à son siècle le caractère des temps héroïques de la

Grèce, c'est Charlemagne; et rien, en effet, ne ressemble plus que les mœurs de son siècle à celles des temps fabuleux. La même barbarie les avait précédés, et s'y mêlait encore. Jusqu'à Thésée et jusqu'à Charlemagne, même anarchie, même licence, mêmes ravages, même oppression du côté de la force; et par conséquent même besoin pour la faiblesse d'inspirer à des hommes généreux et vaillans le soin de la défendre et de la protéger. La valeur secourable et protectrice n'a donc jamais dû être plus honorée que dans les temps où la force contre la force faisait l'office de la loi. Ainsi les temps de barbarie, féconds en oppresseurs et en brigands, durent l'être en héros, et produire à la fois les Cacus et les Hercule, les Procuste et les Thésée, les Ardans et les Amadis.

De tous les biens, le seul qui reste à l'homme obscur, indigent et faible, c'est la propriété domestique de sa femme et de ses enfans; de tous les priviléges de la beauté timide et sans défense, le plus inviolable, c'est l'innocence et la pudeur; de tous les droits de la liberté, le plus sacré, dans la femme surtout, c'est la tranquille sûreté de l'engagement de sa foi, quand son amour se

réfugie sous la tutelle de l'hymen. Or ces biens furent dans tous les temps les plus exposés aux atteintes de la cupidité et de la violence, et ceux que l'homme impunément le plus injuste fut le plus tenté de ravir : tellement qu'on a fait un prodige de la vertu de ceux qui s'en sont abstenus, comme Cyrus et Scipion. Le comble de la gloire a donc été de porter l'héroïsme non seulement jusqu'à respecter ces priviléges de la nature, mais jusqu'à les défendre et à les garantir, et c'est ce qui donne tant d'intérêt au merveilleux des anciens romans. La chevalerie n'était autre chose que l'héroïsme religieusement consacré à la protection de la faiblesse et de l'innocence, de la beauté et de l'amour.

Aux dangers auxquels s'exposaient naturellement leurs vengeurs, contre des ennemis vaillans, déterminés, terribles sous les armes, la superstition, fille de l'ignorance et mère du mensonge, ne manquait jamais d'ajouter, dans ses récits, l'intervention de quelque puissance magique; et comme dans les fictions des Grecs on avait vu des dieux amis et des dieux ennemis embrasser indifféremment la querelle du juste et de l'injuste, et servir, selon leur caprice, ou l'oppresseur

ou l'opprimé ; de même, et seulement avec un peu plus d'équité, on employait dans le nouveau système les bons et les mauvais génies, les fées bienfaisantes et les méchantes fées, les enchanteurs favorisés du ciel, ou secondés par les enfers.

Quelle était la bonté, l'utilité morale de ces anciens romans ? Il est aisé de le comprendre : d'exalter l'âme et le caractère d'une jeunesse noble et vaillante ; de donner au courage non seulement plus d'énergie et plus d'ardeur, mais plus de générosité ; de suppléer aux lois qui n'existaient pas, ou qui manquaient de force, en soulevant, contre la tyrannie, des hommes engagés par un serment inviolable à ne jamais laisser l'innocence opprimée ni le crime impuni.

Il est encore aisé de concevoir quel dût être, pour cette espèce de fiction, et pour tout ce qui ressemblait aux mœurs héroïques de ces romans, l'enthousiasme d'un sexe à qui la nature a donné le courage, mais refusé la force, et qui contre elle n'a pour défense que ses larmes, et l'intérêt qu'il inspire aux cœurs généreux. Il y voyait ériger en culte ce sentiment qui nous attache à lui : cet amour qui le flatte encore quand même il n'est que de

l'instinct, il le voyait épuré, ennobli, élevé au rang des vertus, associé avec la gloire, apprivoisé, soumis aux lois de la décence la plus austère, docile même dans sa fougue, craintif jusque dans son audace, d'une constance à toute épreuve, d'un dévouement à tout péril, osant tout mériter, et n'osant rien prétendre, heureux de pouvoir espérer, fidèle encore sans espérance, et portant la délicatesse jusqu'au plus absolu désintéressement. Tel fut cet amour romanesque, qui était l'orgueil de la beauté, et qui, dans les mœurs de la chevalerie, lui avait donné, sur les plus grands cœurs, un si glorieux ascendant.

De là ce caractère exalté qui était l'héroïsme des femmes : car le haut prix qu'on attachait à leur estime et à leur amour leur donnait d'elles-mêmes une opinion très-élevée; et pour la soutenir et n'en être pas indigné, leur âme se mettait au niveau de leur condition. Quel beau règne en effet pour elles, qu'un temps où la valeur ne semblait occupée qu'à plaire aux yeux de la beauté ! Les tournois étaient à la fois des fêtes galantes et guerrières : le champ-clos était un tribunal où leur innocence attaquée était défendue le

fer à la main, et où l'injure faite à leur honneur se lavait dans le sang : les combats singuliers n'étaient le plus souvent que le défi de deux rivaux ; dans les batailles on distinguait chaque héros aux couleurs de sa dame, et leur panache nommait celle dont ils allaient mériter les faveurs. Ainsi, le même esprit animant les deux sexes, une influence réciproque excitait leur émulation ; et ces mœurs dont nous regrettons la franchise et la loyauté, sans en excuser la rudesse, en passant, comme il est naturel, de la nation dans les livres, et des livres dans la nation, y redoublaient d'activité, et s'y reproduisaient toujours avec une chaleur nouvelle.

Quant au merveilleux romanesque, il faut se souvenir qu'alors on croyait aux enchantemens, aux sortiléges, aux revenans, aux esprits, à la puissance des deux magies; on était même loin du temps où l'imagination cesserait d'être obsédée de ces fantômes : il fallait donc l'y accoutumer, l'y aguerrir, lui faire entendre et croire que ces périls surnaturels avaient eux-mêmes leur issue, et qu'aux puissances malfaisantes que pouvait évoquer le crime le ciel en opposait de secourables pour l'innocence, de favorables à la vertu.

En cela consistait l'utilité morale du merveilleux des anciens romans, moins insensé à l'égard des mœurs que le merveilleux mythologique.

Leur utilité politique est d'une évidence encore plus frappante. L'état habituel de l'Europe du temps de Charlemagne, et avant lui, et après lui encore, était la guerre, et la guerre alors ressemblait assez à des temps héroïques. Le sang-froid, la constance et l'intrépidité n'étaient pas les seuls caractères de de la valeur : comme elle était active, elle avait besoin de la force. L'arme à feu l'en a dispensée; mais la lance, l'épée, la massue la demandaient; une pesante armure la rendait nécessaire; et secondée de l'adresse et du courage, elle décidait tout, soit dans un combat corps à corps, soit dans le choc de deux armées. Les coups de main, aujourd'hui si rares, étaient, dans ce temps-là, ce qu'il y avait de plus fréquent. Or l'avantage de la force unie à la valeur était le résultat de tous ces exploits romanesques, et l'objet d'émulation qu'on présentait à de jeunes guerriers, pour leur faire aimer le travail qui exerce et redouble la force, et leur fait éviter le repos qui l'énerve, la mollesse qui la détruit.

A l'égard des vertus publiques, la franchise, la loyauté, la noblesse et la grandeur d'âme, une fidélité inviolable à sa parole, un entier dévouement à sa patrie et à son roi, composaient essentiellement le caractère chevaleresque; et que n'eût-on pas fait avec ce caractère, s'il avait pu s'étendre et se perpétuer dans l'élite d'une nation? Or c'était à le retracer que servaient, comme autant d'exemples, les aventures des vieux romans; et ces vertus des paladins, présentes à l'esprit d'une noble jeunesse, lui inspiraient à la fois l'envie et le courage d'imiter ce qu'elle admirait.

Mais d'un côté la poésie, tantôt en jouant comme dans le poëme de l'Arioste, tantôt d'un air sérieux et sincère, comme dans le poëme du Tasse, s'étant approprié les fictions romanesques, les a parées de ses couleurs; et, enrichie de la dépouille des vieux romans, elle les a laissés ensevelis dans la poussière. D'un autre côté l'anarchie et le brigandage, ayant perdu, sous *les grandes polices*, le privilége d'opprimer, et les peuples, longtemps foulés par des tyrans, s'étant réfugiés sous les rois, le droit naturel de la défense et de la vengeance personnelle a cédé ses fonctions à l'autorité répressive. Les lois ont pris

la place des chevaliers errans, qui tenaient la place des lois. Ainsi les mêmes causes qui dans la Grèce avaient produit les Hercule et les Thésée, dans la Gaule les Amadis et les Roland, s'étant affaiblis à mesure que l'innocence, la pudeur, la sûreté, le repos du faible, étaient moins menacés par l'injure et la violence, l'héroïsme chevaleresque a dû perdre de son éclat. La superstition le mit en œuvre dans nos malheureuses croisades; et ce fut là son grand théâtre. Il vint expirer en Italie avec Bayard, sous les drapeaux de François Ier.

Dans tous les temps, même les plus barbares, l'utilité commune a été invisible pour la raison publique; et si on laisse à l'opinion son influence sur les mœurs, elle ne manquera jamais d'apprécier les hommes à leur juste valeur dans ce rapport d'utilité. Ainsi de même que dans la Grèce, l'art de la guerre ayant changé de forme, le mérite d'un Miltiade, d'un Thémistocle, d'un Épaminondas, ne fut pas celui d'un Ajax, d'un Diomède, d'un Achille; et que le sang-froid, la prudence, la vigilance et l'activité, la maturité du conseil, le coup d'œil du génie, la promptitude de la pensée et de la résolution, enfin l'habi-

leté, le talent militaire, furent d'un prix fort au-dessus de la vigueur d'un athlète ou de l'adresse d'un archer; de même, dis-je, lorsque la discipline fut introduite dans nos armées, les qualités d'un capitaine furent d'un ordre supérieur à celles de nos paladins.

Je ne dis pas que dans tous les temps il n'ait été avantageux au chef d'être soldat, de réunir les forces et du corps et de l'âme, et de pouvoir non seulement affronter les dangers, soutenir les disgrâces, se posséder dans l'une et dans l'autre fortune; mais de pouvoir encore endurer constamment la faim, la soif, les fatigues, les veilles, l'intempérie des saisons, l'âpreté des climats, et de s'être rendu vigoureux et robuste, afin d'exécuter soi-même ce qu'on aurait à commander. Je ne dis pas que dans la plus grande rigueur de la discipline grecque et romaine, lors-même que la tête d'un général remuait seule toute une armée, la supériorité dans la force du corps ne fût encore un très-grand avantage. Dans Manlius, elle défendit et protégea le Capitole; elle rendit Coriolan formidable dans les combats; dans Marcellus elle jeta la terreur parmi les Gaulois; dans Annibal elle dompta les Alpes; elle sauva deux fois Pyr-

rhus, et lui ramena la victoire; elle fut le premier instrument de la fortune de Sylla, et ce fut par elle d'abord que commença l'étonnement stupide et l'inconcevable ascendant qui tint si long-temps Rome immobile et muette sous le glaive de son bourreau. Enfin je ne dis pas que parmi nous encore elle ne soit, dans celui qui commande, d'un grand exemple et d'un grand secours, pour inspirer au soldat le courage d'exécuter ou de souffrir. Mais dans tel temps cette qualité dut primer dans un capitaine; dans tel autre, elle fut subordonnée à d'autres vertus. Pour le czar Pierre et Charles XII, elle était plus nécessaire que pour Merci et pour Turenne. Maurice de Saxe, qui avait hérité de son père Auguste une force de corps digne du siècle de Charlemagne, a passé sa vie dans les combats, sans trouver une seule fois l'occasion de la déployer. L'arme à feu a presque tout réduit au nombre et à la discipline : parmi les soldats même, le meilleur n'est pas le plus fort, mais le plus hardi, le plus ferme, le plus docile et le mieux exercé. A plus forte raison n'est-ce plus la force du bras, mais la vigueur de la tête et de l'âme, qui fait aujourd'hui le héros. Ce n'est plus un guerrier armé de pied en cap

pour l'attaque et pour la défense, c'est un homme tranquille et froid, qui dans l'action, tout occupé des mouvemens qu'il observe et dirige, ne s'expose qu'autant que l'occasion le demande, mais qui alors s'oublie, au milieu du danger, comme s'il y était inaccessible, et qui, parmi les morts et les mourans, semble se croire invulnérable, et se regarder comme un dieu qui présiderait aux combats. Voilà sans doute un genre de valeur et de vertu guerrière supérieur encore à celui des héros fabuleux et de nos paladins; mais il est concentré dans l'âme, et la poésie et les romans demandent, comme la peinture, un caractère de vaillance extérieur et en action. Athéniens! disait Charès, voyez les blessures que j'ai reçues lorsque j'étais votre général, voyez mon bouclier percé de coups de lance. Voilà le héros poétique. Moi, Charès, lui répondit Thimothée, quand j'assiégeais Samos, je me souviens qu'ayant vu tomber une flèche assez près de moi, j'en eus honte, et me reprochai de m'être exposé en jeune homme et sans nécessité. Voilà le héros de l'histoire. Il est écrit sur les canons de Chantilli : c'est fait de la valeur. Oui, de la valeur romanesque : en effet, le premier coup de canon a été mor-

tel à cette espèce d'héroïsme; et en même temps que la tactique, la discipline, et avec elle le caractère de la bravoure et de la valeur a changé, le progrès des lumières a fait évanouir les fantômes de l'ignorance et de la superstition. Plus d'enchantemens, plus de sortiléges, plus de châteaux dont les revenans se soient emparés : les démons et les morts ne se sont plus mêlés des guerres ni des querelles des vivans; et l'imagination romanesque a perdu presque tous ses songes. Elle a cherché dans des temps reculés un nouveau genre de merveilleux; mais d'un côté ce merveilleux n'ayant plus rien d'analogue à nos mœurs, de l'autre les illusions de l'éloquence poétique manquant aux écrivains qui donnaient dans ces fictions, elles n'ont eu qu'un moment de vogue, et sont tombées, presque en naissant, dans l'oubli qu'elles méritaient. Y a-t-il en effet rien de plus creux, de plus vide de toute espèce de sens moral, que ce délire épidémique qui fait courir le monde aux héros de la Calprenède, que cette galanterie froide et fade qui occupe le héros de mademoiselle Scudéry? Les Cadmus, les Hercule et les Thésée, les Amadis, les Roger, les Roland, avaient, comme on vient de le

voir, un grand objet d'utilité publique. Ils pouvaient animer, par leur exemple, des hommes courageux à être secourables; mais de quel exemple étaient pour les armées de Condé, de Turenne, de Luxembourg, les Cyrus, les Tiridate, les Juba, et tous ces Romains si indignement efféminés, défigurés dans la Clélie? l'Histoire y était à chaque trait démentie et dénaturée. L'écrivain gascon et la précieuse des cercles de Paris, se montraient partout dans les mœurs et dans le langage d'Artaban, de Brutus, de Mandane, de Cléopâtre. Calprenède et Juba parlaient du même ton. La civilité bourgeoise et maniérée que mademoiselle Scudéry prêtait à ses fades héros, leur insipide et plate galanterie, la froideur de leurs entretiens, la longueur et la monotonie de leurs phrases entortillées, étaient encore plus dégoûtantes que l'ignoble prolixité du romancier gascon; et de tous ces volumineux écrits qui dans leur nouveauté furent si vivement accueillis par la multitude, la Cléopâtre est le seul aujourd'hui dont on soutienne la lecture. Qu'est-ce donc qui fit leur succès? et pourquoi les poëmes épiques, qui paraissaient en foule dans ce temps-là n'obtinrent-ils pas le même accueil? c'est que les

hommes sans génie et sans goût qui dans ces poëmes voulaient suivre les traces d'Homère et de Virgile n'en étaient que de mauvais singes. Ils s'engageaient dans des récits qu'ils ne savaient pas animer ; ils voulaient feindre, et ils n'avaient ni fécondité ni chaleur. Leur poésie était sans couleur et leur style sans harmonie ; une versification pénible et dure, ou prosaïque, traînante et lâche, n'était pas faite pour soutenir le merveilleux de l'épopée, et l'Alaric, le Clovis, la Pucelle, durent paraître insoutenables à côté des anciens modèles.

La prose des romans, comme on vient de le voir, ne valait guère mieux que cette poésie; mais elle n'avait pas de même une Iliade et une Énéide pour objets de comparaison. Comme elle était moins travaillée, elle était aussi moins fatigante; et si le ton en était commun, cette trivialité même était une sorte de naturel dont on s'accommodait. Peu de gens ont besoin qu'un livre, dont la lecture est pour eux un rêve intéressant, soit bien écrit. Or, ce qui rendait intéressant dans ce temps-là les rêves si longs, si ennuyeux pour nous, c'était l'espèce de galanterie qui pour lors était à la mode, et qui, cherchant à s'en-

noblir, s'applaudissait de trouver des modèles dans une foule de héros.

Le temps où ces romans parurent était celui où les jolies femmes, à la faveur du goût qu'un jeune roi montrait pour elles, songeaient à se faire un empire qui laissât à leurs mœurs, sinon toute leur innocence, au moins toute leur dignité. Or rien de plus favorable à ce plan de coquetterie politique, et rien de plus officieux pour ménager les bienséances, que de donner à la passion de l'amour un air de culte et d'héroïsme. De là le crédit et la vogue qu'eurent d'abord les romans de d'Urfé, de Scudéri, de Calprenède, et en général ce système de galanterie alambiquée où l'amour se trouvait toujours associé avec la grandeur d'âme, et avoué par la vertu. Plus les amans rivaux qui faisaient tout pour plaire à une princesse *adorable* étaient illustres, et plus l'orgueil de celle qui croyait lui ressembler était flatté. Un prince qui avait renoncé à sa patrie, abandonné son trône et ses Etats, franchi les monts, passé les mers, soutenu vingt combats, couru mille dangers pour une cruelle dont il osait à peine espérer la faveur d'un regard moins sévère, était un exemple à citer; et chacune pour soi,

on prenait ces mœurs à la lettre, on les tempérait à son gré ; mais au moins faisait-elle grâce, et n'exigeait pas à la rigueur qu'on fût pour elle un Artamène, un Tiridate ou un Céladon.

Ce fut cet amour romanesque, raffiné jusqu'au ridicule, qui infatua les précieuses. Molière fit tomber à la fois la secte et la doctrine. Il fut en France pour l'amour romanesque ce que Michel Cervantes avait été en Espagne pour la chevalerie ; et l'un comme l'autre, si je ne me trompe, coupa trop avant dans le vif : car il en est des révolutions dans les mœurs comme de celles des états : le mouvement se fait le plus souvent d'un excès à l'autre ; et, si en politique le passage est rapide de la contrainte à la licence, en morale souvent il ne l'est guère moins.

Cependant, comme dans la nature et dans la vérité des mœurs, la pudeur et l'honnêteté ne sont pas inconciliables avec le sentiment ingénu de l'amour ; que ce sentiment peut avoir son élévation et sa délicatesse ; et que sans rien exagérer un cœur sensible peut être à la fois intéressant par sa faiblesse et estimable par sa vertu ; on imagina des situations où le devoir combattrait le penchant, et où la victime de

l'un et de l'autre serait pardonnable dans ces combats, malheureuse dans son triomphe : c'est ce malheur involontaire, où tout le fort est du côté de la nature ou de la fortune, et toute la gloire du côté des mœurs ; c'est là, dis-je, ce qui fait l'intérêt de ce roman célèbre, qui a servi de modèle à tant d'autres ; et ce roman (la Princesse de Clèves) fut composé par une femme, comme pour marquer la limite jusqu'à laquelle l'amour illégitime pouvait être dans un cœur bien né sans l'avilir, et sans lui ôter ses droits à l'estime et à la pitié.

Rien sans doute de plus ingénieux et de plus juste que cette apologie des faiblesses d'un sexe destiné à plaire, et à se défendre de ses propres séductions. Rien de plus propre à lui concilier l'indulgence, que cette peinture d'un cœur vertueux et tendre qui, n'ayant pas la force d'étouffer un sentiment répréhensible, a du moins celle de le vaincre ; et, sous ce point de vue, le roman de la Princesse de Clèves est ce que l'esprit d'une femme pouvait produire de plus adroit et de plus délicat; mais comme rien n'est plus séduisant, rien aussi n'est plus dangereux. Car cette ligne quelle a tracée entre une faiblesse innocente encore, et une faiblesse qui ne le serait plus,

est une limite si peu distincte, et quelquefois si indécise, qu'il est bien malaisé d'y atteindre sans la passer. Toute jeune femme sensible, prise d'une passion qui ne lui est pas permise, dira aussi qu'elle est involontaire, s'en accusera doucement, se flattera de ne pas s'y livrer, s'avancera au bord du précipice; et la nature faisant un pas de plus que le roman, l'innocence trop rassurée ne s'apercevra du péril qu'après qu'elle y aura succombé. Il faut à l'imprudence du cœur humain un signal de danger qui l'avertisse et qui l'effraie; il faut à sa faiblesse une barrière ferme et haute qui sépare le vice ou le crime de la vertu. Le reproche que je ferais à madame de La Fayette serait donc d'avoir trop favorablement présumé, sans doute d'après elle-même, de la bonté du naturel et de la force de l'éducation dans les personnes de son sexe; d'avoir supposé indistinctement le même courage et la même constance dans toutes celles qui se croiraient semblables à son héroïne, d'avoir rendu plus glissante encore une pente déjà trop douce; enfin de n'avoir pas fait sentir assez ce qu'on avait à craindre dans ce qu'elle faisait admirer et chérir.

La princesse de Clèves, après bien des com-

bats et une longue résistance, devenue coupable et malheureuse par la seule témérité de sa confiance en elle-même et en ses propres résolutions, eût été d'un exemple moins honorable pour son sexe, peut-être moins intéressant, mais certainement plus moral.

Toutefois, quelque glissant et périlleux que me semble le sentier par où le roman de la Princesse de Clèves promène ses lecteurs sur les confins du vice, ce sentier est du moins celui du devoir et de la vertu : dans cet exemple tout respire les bienséances les plus sévères, et un sentiment de pudeur dont rien n'altère la pureté; au lieu que dans la foule des romans qui depuis ont eu tant de vogue, c'est tantôt le vice coloré en vertu, tantôt le vice au naturel, mais peint avec tous ses attraits. Ici, c'est une honnêteté hypocrite, qui se reproche tout, et qui se permet tout; là, c'est un libertinage effronté, qui se joue de tout ce qu'il y a de plus saint, et qui, dans sa légèreté, a toutes les grâces de l'esprit, tout le piquant du badinage, tout l'agrément des airs et des manières; c'est, en un mot, le vice armé de tous les moyens de séduire; et il faut avouer que si ces peintures n'avaient

pas le mérite d'être morales, elles avaient celui d'être fidèles et ressemblantes.

On sait quelles furent les mœurs de la régence. Du long ennui qu'avait causé la dignité d'une cour vieille et triste, on se précipita dans tous les excès du déréglement et de la licence. Le vertige et l'ivresse d'une fausse opulence avait gagné tous les esprits, la masse des mœurs était corrompue dans toutes les classes de l'Etat. Il est bien vrai que l'enchantement qu'avait produit le système de Law étant une fois dissipé, la leçon du malheur, l'aiguillon du besoin, la nécessité du travail ramenèrent le peuple de son égarement, à cet état naturel de bonté qui est propre à ses mœurs domestiques. Mais la classe encore opulente n'eut pas les mêmes contrepoisons : le vice conserva ses priviléges dans le grand monde, et surtout la prérogative de se dévoiler sans rougir.

Nous avons vu le temps où le personnage d'homme à bonnes fortunes, de tous les genres de fatuité le plus offensant pour les femmes, ne laissait pas d'être à la mode, et en grand honneur auprès d'elles. Il était du bel air et presque de la bienséance, pour un

homme aimable ou qui prétendait l'être, d'avoir ce qu'on appelait une petite maison, afin de se donner, dans ses galanteries, une mystérieuse publicité ; nous avons vu la fleur des jolies femmes se disputer la gloire d'aller souper, en tête-à-tête, ou en quadrille, dans ces asiles du plaisir. Tous les romans de ce temps-là copiaient les scènes qui s'y passaient, mais de manière à inspirer pour la licence de ces mœurs bien moins de mépris que d'envie. L'enjouement qui les animait avait tout l'esprit de l'auteur. La coquetterie y était vive et piquante, le libertinage y était du meilleur ton ; et si quelqu'un, dans ces intrigues, jouait un rôle ridicule, c'était l'amant trompé ou le mari jaloux. Ces romans ont passé de mode en même temps que leurs modèles ; et si le fonds des mœurs n'a pas absolument changé ; s'il est vrai, comme le prétendent quelques observateurs malins, que c'est la liberté qu'on a chez soi qui rend inutile en amour le soin de la chercher ailleurs, au moins le vice a-t-il perdu cette effronterie intrépide qui encourageait à l'imiter, et ne laissait pas même à la faiblesse la crainte d'avoir à rougir. Tout n'est désespéré pour les mœurs publiques que lorsque les mauvais

exemples peuvent se montrer sans pudeur.

Les écrivains qui dans leurs romans ont peint les vices de ce temps-là croyaient peut-être en faire la satire; et je n'ai pas envie de leur disputer cette louable intention. Mais n'avons-nous pas vu au théâtre les petits-maîtres dont on jouait les ridicules, venir étudier les airs de tête, les mouvemens, les tons de l'acteur qui faisait leur rôle pour le copier à leur tour? La comédie était pour eux bien réellement une école; mais un raffinement de fatuité était le fruit de la leçon. Il en était de même de la lecture des romans; et à l'école de Versac on s'instruisait dans l'art profond d'être un aimable et dangereux perfide. L'office et le vrai caractère de la satire est de présenter le miroir au vice, mais de manière à lui faire honte ou à lui faire peur de son image; et dans ces romans, ni le caractère d'un fat, ni celui d'une coquette n'était ressemblant à faire peur ni à faire honte au modèle.

Il est étrange que, parmi tant d'écrivains qui dans leurs romans ont voulu nous peindre leur siècle, il y en ait eu si peu qui soient sortis du siècle des mœurs libertines, et pas un qui ait entrepris d'être, dans le genre du

haut comique, ce qu'était Rabelais dans le grotesque et le bouffon.

Quand j'ai parlé de la satire, je n'ai point laissé d'équivoque entre la satire personnelle et diffamante, que je déteste, et de la satire générale, qui, sans désigner les personnes, ni donner lieu à la malignité des allusions, serait la censure innocente des ridicules et des vices : tantôt plaisante, et livrant au mépris la sottise ou la vanité ; tantôt sérieuse, et attachant l'opprobre à ce qui mérite l'opprobre ; car alors ce serait trop peu que de jouer avec le vice ; dès qu'il passe le ridicule, on est obligé d'inspirer ou du dégoût pour sa bassesse, ou de l'aversion pour sa laideur, ou de la crainte pour ses dangers. Le plus sûr même est de réunir au moins deux de ces sentimens ; car souvent l'un des trois ne suffit pas pour le faire haïr ou craindre.

Le roman satirique, tel que je le conçois, demanderait tantôt la plume de Lucien, de La Bruyère ou d'Hamilton, tantôt celle de Juvénal, je n'ose dire le pinceau de Molière, celui de Le Sage y suffirait avec une étude plus savante des mœurs et une connaissance plus intime d'une certaine classe de la société,

que l'auteur de Gilblas n'avait pas assez observée ou qu'il ne voyait que de loin. Mais du côté sérieux et grave, nul homme n'eut excellé dans ce genre comme Rousseau, l'auteur d'*Emile*, si la mélancolie lui avait permis de voir le monde tel qu'il est, et qu'il lui eût été possible d'en faire la censure avec une équité rigide, sans prévention et sans humeur.

Ce genre, dans lequel nous n'avons fait encore que de faibles essais, serait, il est vrai, difficile : car il devrait être un mélange de finesse et de force, de profondeur et de légèreté, de philosophie et d'enjouement; ce qui suppose une grande souplesse dans l'esprit comme dans le style, et singulièrement deux tons, l'un plaisant et l'autre sévère, que l'on ne trouve employés tour à tour, et dans un haut degré, que dans les Lettres de Pascal.

Marivaux, moins minutieux et affectant moins la finesse, était fait pour saisir avec sagacité les ridicules de son siècle; et une lettre que nous avons de lui prouve que l'éloquence grave ne lui aurait pas manqué dans les situations et les peintures qui la demandent; mais, par la tournure habituelle de son esprit, et par le goût de prédilection qu'il avait pour des subtilités piquantes, il

ne s'est presque jamais donné l'occasion d'exercer un pinceau mâle et vigoureux ; à force d'être délié dans sa touche, il est sec et d'un naturel qui sent l'art. C'est le Girardon du roman.

Si, moins apprivoisé, moins familiarisé avec les mœurs de son siècle, Voltaire eût mis de l'étude à les peindre, tantôt du côté ridicule, tantôt du côté sérieux, c'eût été lui qui, avec cette vivacité piquante et cette vigueur de pinceau dont il était doué, eût excellé dans les peintures dont il nous a donné de savantes esquisses. Mais quelquefois le côté plaisant lui a fait oublier le côté moral. Indulgent comme Horace et léger comme lui, avec plus de gaité encore, il a joué lui-même, en s'amusant, le rôle de Pooccurante. L'abbé Prévost, que la nature avait doué d'une sensibilité profonde et d'une éloquence véhémente, semble avoir oublié que le roman fut fait pour corriger les mœurs, et avoir borné son ambition à le rendre intéressant et pathétique : c'est de tous les genres celui dont le succès est le plus assuré, le plus universel, et, j'oserai le dire, le plus facile à obtenir à peu de frais. Depuis le peuple jusqu'au petit nombre des esprits les plus cultivés, chacun

demande à être ému, et peu de gens sont difficiles sur l'espèce d'émotion qu'on y emploie : ainsi, dès qu'un homme doué d'un peu d'imagination se met à la place de la nature et de la fortune pour disposer, comme bon lui semble, les accidens, les situations, les événemens de la vie, il est sûr de tirer du jeu physique de tant de causes du malheur, un spectacle qui nous émeuve; et, comme il est encore facile de donner à l'infortuné un caractère d'innocence ou de bonté qui nous attache, l'art de rendre la situation intéressante est connu des plus maladroits; aussi entendez-vous dire souvent d'un roman mal conçu, mal tissu, mal écrit, et aussi dénué des grâces de l'esprit que de l'éloquence de l'âme, qu'il est intéressant; l'auteur, il est vrai, ne sait pas y faire parler la nature; mais il la fait gémir, et quand la nature est souffrante sa plainte seule nous attendrit, et ses cris nous déchirent. Qu'est-ce donc qui rend difficile, estimable, ingénieux enfin, cet art si justement vanté d'intéresser et d'émouvoir? Sa fin ultérieure et sa bonté morale. L'homme, je le répète, se plaît à être ému, et s'il ne fallait que lui plaire, il serait presque aussi aisé de remuer son âme par des

affections douloureuses, que d'irriter ses fibres et d'allumer son sang par des breuvages empoisonnés ou par des liqueurs enivrantes; mais pour l'un et pour l'autre organe de notre sensibilité, il est des impressions nuisibles et des impressions salutaires; et l'art de feindre, pour émouvoir, est une espèce de chimie qui a ses remèdes et ses poisons. Sans m'engager ici dans l'analyse des passions humaines, j'en distingue trois classes, les vicieuses, les vertueuses, et les indifférentes : les diriger au bien par l'attrait de l'exemple, de l'opinion, de l'habitude; donner aux bonnes le degré d'énergie qui leur convient, pour s'élever jusqu'à ce terme au-delà duquel serait ou le vice ou l'excès, et leur marquer cette limite; réprimer les mauvaises par tous les sentimens d'effroi, de répugnance, d'indignation, de mépris et de honte, qui peuvent naître de leurs effets vivement exprimés; épurer leurs sources communes, la sensibilité, l'activité de l'âme; tempérer la chaleur qui les anime et qui les développe, éclairer et rectifier cet intérêt, cet amour de soi-même, dont-elles ne sont toutes que les métamorphoses : tel est l'effet du pathétique sagement et habilement em-

ployé. J'ai fait voir ailleurs que chez les anciens le grand effet du pathétique était de guérir l'âme de l'impatience et de la peur, en l'habituant au spectacle du malheur et de la douleur attachés à la vie humaine, et surtout au spectacle de ces calamités qui suivent les hautes fortunes et font gémir les rois eux-mêmes sous le dur ascendant de la nécessité; j'ai dit quelles étaient les leçons de constance, de résignation, de courage qu'on y donnait au commun des hommes; j'ai observé que le théâtre moderne s'est proposé une autre fin, celle d'intimider les passions actives, en nous rendant témoins des malheurs qu'elles causent, et en nous faisant compatir aux tourmens qu'elles font souffrir : c'est à quoi se réduit toute la théorie de l'imitation pathétique; et hors de là, non seulement l'effet en serait inutile, mais le plus souvent dangereux.

C'est sans doute un spectacle attendrissant que de voir l'innocence accablée par l'infortune. Mais si la cause en est inévitable, de quel fruit en sera l'exemple ? L'impression pénible et triste d'un malheur obstiné, qu'il ne dépend ni de prévoir ni d'écarter, ne sera-t-elle pas décourageante ou révoltante, selon les caractères des témoins qu'elle affec-

tera ? Et si, après avoir soutenu le malheur avec constance et sans bassesse, l'innocent y succombe, ne dira-t-on pas comme OEdipe :

Misérable vertu ! don funeste et stérile !

Supposé même qu'en faveur du malheureux poursuivi par la destinée s'opère une révolution, si la cause de ce retour est elle-même un jeu de la fortune, que conclure de ses caprices, sinon que l'homme en est l'esclave et le jouet? Cette triste moralité du théâtre ancien peut rappeler aux rois qu'ils sont des hommes; et ce que Philippe se faisait redire tous les matins à son réveil, le spectacle tragique le dit aux souverains de mille manières plus éloquentes. Mais qu'apprendra au commun des hommes le drame ou le roman qui retrace à leurs yeux les misères qui les assiégent, les accidens qui les menacent ? C'est une source d'intérêt inépuisable, je le sais bien, que les dures extrémités ou du péril ou du malheur, et avec des prospérités injustes et d'indignes calamités on peut remuer aisément tous les ressorts du pathétique. Mais qu'on accumule dans un roman les accidens les plus funestes, des inondations, des naufrages, des incendies, la ruine et la dé-

solation qui accompagnent ces grands désastres et le désespoir qui les suit, la misère, la solitude, l'abandon, l'esclavage, l'oppression, l'horreur des cachots, le besoin qui presse un malheureux entre le crime et le remords; que l'on ajoute à ces peintures, comme autant de causes du malheur, l'iniquité, la dureté des hommes, l'ingratitude, la perfidie et la noirceur, l'insolence et l'insulte du méchant impuni, du fourbe triomphant, enfin tous les succès du crime, et l'inclémence d'un ciel d'airain que ne peut pénétrer la plainte et la prière de l'homme de bien malheureux, ou de l'innocent opprimé, on va déchirer tous les cœurs; et, si on ne veut que des effets, on en produira de terribles; mais quand les larmes auront coulé de tous les yeux, que restera-t-il dans les âmes? la triste conviction qu'il est dans la nature et dans la condition de l'homme une foule de maux dont il ne peut se garantir: réflexion accablante pour la faible innocence, désespérante pour la prudence humaine, affligeante pour la vertu, et que sans des motifs surnaturels la philosophie elle-même a bien de la peine à soutenir. Une hypothèse plus morale, et dans laquelle l'art d'émouvoir est bien évi-

demment utile, c'est lorsque le roman, comme la tragédie, nous prémunit contre le charme et le danger des passions actives; mais cet art même demande encore de l'adresse et de la prudence dans des caractères mêlés de force et de faiblesse, dans l'homme sage devenu insensé, dans l'innocent devenu coupable, dans l'homme heureux, couvert de gloire, tout à coup précipité jusqu'au fond d'un abîme de malheur et d'humilation, Nous faire plaindre et redouter l'effet d'une passion intéressante dans son principe, excusable dans ses erreurs, mais funeste dans son délire et criminelle dans ses excès : telle est aujourd'hui la théorie du pathétique dans les romans, comme sur la scène; et le moyen de la mettre en pratique avec sagesse et sûreté, c'est de combiner de manière les mœurs et les événemens, que l'impression qui en résulte contribue à nous faire haïr, désirer, craindre, applaudir ou blâmer, saisir et embrasser avec admiration ou repousser avec mépris ce qui doit naturellement produire telle ou telle de ces affections dans l'âme d'un homme de bien, ou dans le cœur d'une femme honnête. Ce principe établi, rien de plus facile que d'en faire l'application en se demandant

à soi-même : Après avoir arrosé de mes larmes ce roman où l'amour le plus tendre est prostitué à rendre intéressans les vices les plus bas, et dans lequel ce qu'il y a de plus sacré au monde après la vertu, le malheur, n'est qu'un moyen de séduction que l'on emploie pour m'attacher à un jeune escroc et à une jeune prostituée ; après cette lecture, en suis-je plus sévère ou plus indulgent pour les vices que l'on m'a peints ? et, si, avec des mœurs déjà trop décidées pour craindre la séduction, je puis impunément m'y laisser attendrir, suis-je également sûr que mes enfans, après avoir associé leur âme à celle de Manon Lescaut et du chevalier Des Grieux, l'en retirent aussi pure qu'elle l'était avant cette liaison que produit un vif intérêt.

Pour inspirer la compassion en faveur de ces deux libertins, l'auteur n'avait aucun besoin de leur attribuer des bassesses, et c'est évidemment un tour de force qu'il a voulu faire, que de concilier à l'avilissement l'intérêt même de l'estime, et d'ennoblir le libertinage en l'alliant avec l'amour. C'est par une semblable alliance que le même écrivain, dans un autre roman, a su nous attacher au caractère d'un scélérat, je parle de Gélin,

personnage vraiment tragique, mais qu'il eût fallu faire expirer sur la roue, et qu'il fallait surtout ne jamais rendre intéressant. Il est bon de prouver sans doute qu'un amour violent peut dénaturer l'homme, le dépraver et l'avilir; mais il est d'un degré de perversité qui ne doit plus admettre ni l'estime ni la pitié, et il n'est pas bon de donner un caractère qui commence par gagner tous les cœurs, une âme noble, tendre, courageuse, à celui qui bientôt, n'étant plus qu'un homme vil ou fourbe, un scélérat profond, appliquera tout son génie à séduire la femme de son ami, à le calomnier près d'elle, à désespérer l'un et l'autre, et finir par se couvrir du manteau de l'hypocrisie, pour exécuter plus sûrement le plus lâche des attentats.

Le crime peut être l'effet d'un mouvement soudain, rapide et passager; et on le pardonne au délire d'une passion violente quand il est suivi du remords : c'est l'accès d'une fièvre ardente; et, comme il n'est incompatible ni avec un fonds de bonté ni avec un fonds de vertu, il peut laisser au criminel quelques droits à l'estime et à la bienveillance; mais la persévérance d'une scélératesse réfléchie et préméditée exclut toute bonté morale,

et un composé aussi monstrueux que le caractère de Gélin, ou n'existe point dans la nature, ou, s'il y existe, il est un de ceux que l'imitation doit s'abstenir de reproduire, de peur de les multiplier. Qu'a donc voulu l'auteur de ces peintures ? être immoral : assurément il n'en a pas eu la pensé, il a voulu nous remuer par de nouveaux ressorts, créer des caractères singuliers et frappans ; réunir les extrêmes, former un assemblage fortement contrasté de grandeur d'âme et de bassesse, de qualités aimables et de vices honteux, de sensibilité touchante et de fureur atroce; et, par cette éloquence dont il était doué, rendre l'effet de ce mélange vraisemblable et intéressant.

L'abbé Prévost, avec une imagination féconde et une âme brûlante, avec un style abondant, facile et naturel, plein d'énergie et de chaleur lorsqu'il n'est pas trop négligé, aurait été le vrai modèle de la narration pathétique; mais sa situation l'obligeait à écrire précipitamment et de verve, sans se donner le temps de la réflexion ; et content d'un succès rapide, il n'eut jamais, ni en bien, ni en mal, d'autres intentions que d'être lu avidement, et par la multitude : ce qu'il put

donc imaginer de plus capable de l'émouvoir fut pour lui l'utile et le beau.

S'il est vrai cependant qu'il eut toujours soin d'attacher le remords au crime, et le malheur au vice, n'en est-ce point assez, me dira-t-on ? C'en est assez sans doute pour l'effet pathétique, mais pour l'effet moral ce n'en est point assez. Et que faut-il de plus ? que le personnage dévoué au malheur soit innocent ? Non, car ce genre de pathétique est très-peu moral selon moi. Que le personnage égaré par la passion soit odieux ou méprisable ? Non, car il ne serait plus à plaindre, et je n'entends pas que l'on sépare la compassion de la terreur. Que faut-il donc ? Il faut que dans ce personnage intéressant le malheur soit l'effet du crime, le crime l'effet de l'égarement, l'égarement l'effet de la passion, et que la passion prenne sa source dans un fonds de bonté naturelle, qui ne soit souillé d'aucun vice détestable par sa noirceur ou dégradant par sa bassesse ; car si un vice odieux en lui-même se concilie avec quelques vertus, comme la perfidie avec la prudence, l'ingratitude avec la fierté, la dureté avec la force d'âme ; ou si un vice méprisable et avilissant, comme tous ceux qui blessent la

probité dans l'homme, la pudeur dans la femme, se concilie avec la bonté; il arrivera infailliblement ou que le sentiment de haine ou de mépris qu'on doit au vice affaiblira les sentimens d'amour qu'on doit à la bonté, d'estime et de respect qu'on doit à la vertu, ou que s'il laisse subsister l'intérêt de l'un et de l'autre, il y participera lui-même; et cet intérêt lui servira de véhicule pour s'insinuer dans les cœurs.

C'est surtout ce mélange de vice et de vertu, qui, selon moi, rend dangereux le plus éloquemment écrit de tous nos romans, la Nouvelle Héloïse; et l'auteur lui-même en convient : « Jamais fille chaste, dit-il, n'a lu de roman; et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé, pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi » s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera » lire une seule page, est une fille perdue; mais » qu'elle n'impute point sa perte à ce livre : le » mal était fait d'avance; puisqu'elle a commencé, qu'elle achève de lire : elle n'a plus » rien à risquer. » Eh quoi! dans l'âge de l'innocence, la chasteté, même la plus pure, est-elle un sûr préservatif contre la curiosité? Un titre « Lettres de deux amans! » est-ce là un épouvantail? et celui qui met de

doux poisons sous la main des enfans dira-t-il que s'ils s'empoisonnent on ne doit point l'en accuser ? or fut-il jamais de poison mieux assaisonné que celui de cette lecture ? et publier un livre que l'on croit dangereux, le publier après l'avoir rendu le plus attrayant qu'il a été possible, et se déclarer innocent du mal qu'il fera et qu'on a prévu, est-ce parler de bonne foi ? Richardson a-t-il eu besoin d'une semblable préface, lorsqu'il a publié Clarisse. Je n'insisterai point ; mais je l'expliquerai, ce danger que l'auteur annonce.

D'abord, à ne voir que les faits, et sans considérer l'art dont-il les colore, Saint-Preux est bien réellement un des corrupteurs domestiques, à qui la loi ne fait aucune grâce ; Julie est bien réellement une des filles que leur fragilité condamne à un modeste célibat ; et voyez de quelles couleurs sont fardés les deux caractères, de quels dehors d'honnêteté et de dignité tout cela s'enveloppe, et quel beau vernis de paroles est répandu sur les mauvaises mœurs. Jamais l'art de bien dire en faisant mal ne fut porté si loin. L'hospitalité, la confiance, la pudeur, tout est violé ; mais avec des manières et un langage si artistement composés, que la jeune fille qui s'a-

bandonne, et le jeune homme qui l'a séduite, n'en sont guère moins estimés, et n'en paraissent que plus aimables l'un et l'autre ; il est vrai qu'ils se donnent toute licence de faillir ; mais dans leurs fautes ils conservent tant de bienséance et de grâce ; en offensant l'honnêteté ils lui en marquent tant de regrets ; leur amour a tant de répugnance à trahir ce devoir, et s'en excuse ou s'en accuse avec tant de délicatesse ; la raison blâme si éloquemment ce que le cœur veut se permettre ; le cœur demande avec tant d'ardeur ce que la raison lui défend ; et, lorsqu'elle a cédé, on se repent si bien de ce qui n'a plus de remède, qu'il ne reste presque plus rien à reprendre ni à reprocher. Et enfin le moment arrivé où la vertu est la victime de l'amour, avant de l'immoler, on lui rend tant d'hommages. elle est si religieusement parée et conduite à l'autel, qu'on la prendrait pour la divinité dont on a va célébrer la fête. Qu'on me pardonne ce langage un peu trop figuré : je ne puis dire plus clairement combien me paraît immoral tout l'artifice et l'appareil qu'on a mis en usage dans ces situations, pour pallier le crime, pour ennoblir le vice, pour affaiblir ou dénaturer l'impression que l'un et l'autre devaient

laisser. L'art de tout déguiser et de tout rajuster est tel dans ce roman, qu'au bout de l'intrigue, au moment que l'humiliation devrait au moins punir l'égarement et la faiblesse, on ne fait plus qu'admirer ceux pour lesquels on devrait rougir. Tel est, au moins dans de jeunes esprits, le résultat de la lecture de ce livre, admirable du côté du talent, mais par là même encore plus redoutable du côté des mœurs.

On me demandera ce que m'a fait Rousseau, pour l'attaquer ainsi. Rousseau ne m'a rien fait, je n'ai jamais eu à m'en plaindre; mais je ne puis lui pardonner d'avoir semé des fleurs au bord du précipice le plus glissant, et d'avoir employé un art prodigieux à faire voir qu'il y avait pour les vices, dont la honte est l'unique frein, une manière de les ennoblir.

Rousseau a dit, en parlant de son livre : *Si après l'avoir lu tout entier, quelqu'un m'osait blâmer de l'avoir publié, qu'il le dise, s'il veut, à toute la terre, mais qu'il ne vienne pas me le dire : je sens que je ne pourrai de ma vie estimer cet homme-là.*

J'aurais donc perdu son estime si j'avais écrit de son vivant ce que je pensais de son

livre, et certainement je l'aurais écrit sans fiel et sans déguisement.

J'ai vu les mœurs de mon temps, nous dit-il, *et j'ai publié ces Lettres ; que n'ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu !*

Quel est donc le temps où il soit bon de publier ce qu'on aurait dû brûler dans un autre ? Et si tout ce qui était né lui semblait déjà corrompu, ne devait-il pas quelque ménagement à ce qui était à naître ? N'attendait-il de son ouvrage qu'un succès assez éphémère pour que l'enfant, qu'il voyait au berceau, n'en eût jamais rien à redouter. Je suis loin de penser que la licence que Rousseau s'est donnée, de tout dire dans ses Mémoires, soit un exemple à suivre ; mais s'il est des personnalités offensantes qu'il n'est jamais permis de révéler, il est des vérités utiles qu'il n'est pas même permis de taire, et la défense des mœurs publiques est de droit naturel lorsqu'elle est fondée en raison.

Je dirai donc du roman de Rousseau, après sa mort, ce que j'en aurais dit de son vivant, et à lui-même : que je le crois d'autant plus immoral que tout a l'air d'y être honnête. Dans *Manon l'Escaut et des Grieux*, le liber-

tinage est peint dans ses couleurs ; l'amour et la bonté du naturel l'excusent, mais ils ne le déguisent pas ; dans Julie et Saint-Preux, il a si bien le ton, le langage, la contenance de la vertu, qu'on le prendrait presque pour elle. Tout ce que la faiblesse peut avoir de grâce et de décence dans ses faux-pas et dans ses chutes ; les premières alarmes de la pudeur, ses timides délicatesses, ses imprudences, ses oublis, ses refus attrayans, ses résistances inutiles ; tout cela, dis-je, est nuancé avec un artifice qui enchante au lieu d'épouvanter. Jamais le cœur humain n'a été amené du bien au mal par une pente si facile et si douce ; de l'autre côté, l'amour est peint avec tant de chaleur ; il s'enveloppe de tant d'apparences de probité, de bonté, de noblesse ; le séducteur se montre tour à tour si passionné, si délicat, si sage, si généreux, si éloquent surtout, qu'à peine le jeune homme le plus honnête croirait devoir se reprocher d'être un Saint-Preux s'il rencontrait une Julie, et qu'à peine la plus sévère oserait se permettre de n'être pas une Julie, s'il y avait pour elle un Saint-Preux.

Qu'a donc voulu, demanderai-je encore, qu'a donc voulu l'auteur de ce roman? prouver

qu'avec de beaux semblans d'honnêteté l'on pouvait rendre intéressant un vice qui n'est que trop séduisant par lui-même. Certes il n'avait pas besoin pour cela de tout son art et de tout son talent ; Prévost, dont je viens de parler, n'a prodigué, dans *Manon l'Escaut*, ni l'éloquence ni les sophismes, et il a rendu ses deux libertins plus intéressans que les deux amans de Rousseau.

Celui-ci a-t-il donc voulu offrir à la jeunesse, dans ses égaremens, la perspective d'un retour honorable vers le devoir et la vertu ? Mais ne voyait-il pas que cette perspective d'une belle retraite et d'une considération renaissante, après que l'on s'est avili, est, maintenant surtout, le plus funeste des encouragemens, et peut-être celui de tous qui fait le plus négliger l'opinion et mépriser la renommée. Dans tous les temps, pour abuser et endormir sa conscience, on a pu se promettre de regagner sa propre estime, en revenant de ses erreurs ; mais il était réservé à notre siècle de permettre à l'homme flétri et à la femme déshonorée, d'espérer qu'après des bassesses et de honteux déréglemens une contenance imposante, une *récrépissure* d'honnêteté tardive les blanchirait et leur

rendrait leurs droits à l'estime publique. Il est malheureusement plus vrai de dire que l'honneur soit *une île escarpée et sans bords :* celui qui en sort ne voit déjà que trop de moyens d'y rentrer ; et en confirmant l'opinion, que tout s'oublie et se répare, Rousseau n'aura fait qu'ajouter encore à cette funeste sécurité.

Enfin a-t-il voulu montrer combien l'intimité, la familiarité, la liberté habituelle du tête à tête est périlleuse entre une jeune fille honnête et un jeune homme vertueux? C'est encore une vérité malheureusement bien commune; mais, pour en donner un exemple, fallait-il employer tant de manéges à déguiser la faute, ou tant d'art à l'atténuer?

Le crime de séduction est infâme, et puni du dernier supplice : il est encore plus irrémissible dans le maître chargé d'instruire la jeune personne qu'il a séduite; il l'est surtout dans le corrupteur domestique qui abuse de l'asile et de la confiance que l'on accorde à son état; et plus la sainteté de ses devoirs les rend inviolables, plus en les violant il se rend infâme et odieux; c'est même sur la honte et la peine attachée à cette espèce de sacrilége, que repose la sûreté de l'innocence, la foi de

l'hospitalité, l'honneur d'une famille. Que peut donc avoir de moral toute l'éloquence employée à donner le change au reproche et à l'indignation publique sur cette horrible profanation ? Saint-Preux n'est point aux gages du père de Julie, et l'on a cru éluder par là l'infamie attachée à la trahison domestique; mais c'est là, selon moi, l'un des grands torts de ce roman : car, entre l'homme de confiance à qui l'on accorde l'hospice, et qui perce le cœur à la mère imprudente qui ose lui confier sa fille, et l'homme qui reçoit de plus un juste et modique salaire, la différence est si peu de chose, que celui-ci, tenté du même crime, ne manquera jamais de s'appliquer les excuses qu'on donne à l'autre. Pourquoi un jeune maître de danse ou de musique, s'il est bien amoureux, se croira-t-il moins pardonnable de séduire ma fille, que ne l'était Saint-Preux d'avoir séduit Julie. N'aura-t-il pas de même pour excuse un cœur, des sens, une âme vive, l'occasion et les désirs; et n'en sera-t-il pas de même de toutes les nuances qu'on fait servir de palliatif à la conduite de Julie. Un écrivain ne doit pas oublier que le cœur humain, dans ses faiblesses et dans ses vices, ne demande pas

mieux que d'avoir des excuses, et que toute excuse lui est bonne pour se déguiser à lui-même le mal auquel il est enclin. Rien ne lui sera donc plus cher que des exemples qui l'encouragent à suivre ses penchans, ou qui adoucissent le reproche qu'il craint qu'on ne lui fasse de les avoir suivis. Vous aurez beau ménager dans l'exemple des différences qui le distinguent et qui l'exceptent de la règle commune; chacun le verra du côté qui lui ressemblera le plus; les circonstances ne seront pas les mêmes, mais on y suppléera par des équivalens; et si, pour rendre le pas glissant et la chute excusable, il ne faut que des situations imprévues et difficiles, des momens de trouble et d'erreur, des surprises involontaires, des combats mêmes, et, après la défaite, des pleurs, des plaintes, des regrets; chacun dans sa position se croira sans peine aussi digne d'indulgence et d'estime que ceux qu'il aura plaints et pardonnés dans ce roman.

Celui de tous les romans qui me semble donner le plus d'attraits et de subterfuges au vice, c'est celui de Rousseau; et, quoi qu'on dise pour l'excuser, il serait toujours vrai, non pas que la jeune personne qui l'aura lu sera perdue (cette hyperbole est une adresse

pour affaiblir la vérité), mais qu'elle ne sera plus accessible au péril de l'occasion, moins effrayée de la honte attachée à une faiblesse, plus disposée à se livrer aux séductions de l'amour; je me suis donc mis à la place du père de famille qui trouverait sa fille les yeux en larmes, le visage enflammé, et le cœur palpitant, lisant la nouvelle Héloïse; et je n'ai pas eu besoin d'être l'ennemi de Rousseau pour le blâmer d'avoir fait ce roman.

Il y avait un moyen de le rendre moral; mais il ne pouvait l'être qu'autant que le séducteur aurait au moins été chassé, ou se serait banni lui-même, chargé de honte et de remords; et que la jeune infortunée qui s'est livrée à lui se serait condamnée à pleurer dans l'humiliation, et à ne se marier jamais. Alors que devenaient, me direz-vous, ces lettres éloquentes que des situations singulières ont amenées? elles n'avaient plus lieu, je le sais bien; et le bel esprit y eût perdu de grands modèles dans l'art d'écrire; mais plus on y a mis de chaleur et prodigué de charmes, plus la passion qui les anime, et le vice qu'elles colorent, est un venin subtil et pénétrant.

J'en reviens donc à mon principe : l'ins-

tinct des animaux choisit, parmi des plantes vénéneuses, l'herbage innocent et salubre qui doit être leur aliment ; l'instinct moral de l'homme ne choisit pas de même, entre les exemples nuisibles, l'aliment pur et sain dont son âme doit se nourrir ; au lieu de la tromper encore par des déguisemens, il faut donc l'éclairer, et c'est la tâche de l'écrivain. Ce n'est pas que l'intérêt de l'art et l'avantage de l'artiste ne fût bien souvent d'imiter les jeux et les caprices de la nature, dans les nuances indécises de vice et de vertu dont elle compose et varie le tableau du monde moral ; mais par la même raison que dans nos jardins nous ne cultivons pas des fruits empoisonnés et des plantes nuisibles, quoique la nature en produise ; de même, dans nos fictions, ce n'est pas assez d'imiter, il faut épurer la nature, et singulièrement dans un genre d'écrits qui fait les délices de la jeunesse : ce ne doit jamais être au péril de ses mœurs qu'on lui procure des plaisirs.

Peignez l'amour, car il est bon en soi ; peignez-le même avec tous ses charmes ; mais qu'il les doive à l'innocence, à la bonté, à la vertu : nulle indulgence pour ce qui est vil et bas ; nul ménagement, et surtout nulle

décoration pour ce qui est malhonnête, et si l'amour, dans un même cœur, se trouve avec le vice, que ce ne soit que pour l'humilier, le corriger ou le punir.

Les Anglais nous ont donné de grands exemples dans ce genre d'écrire : ils n'y ont mis ni l'élégance, ni le brillant, ni les grâces légères de nos romans licencieux ; ils n'y ont employé ni le tragique sombre des romans de l'abbé Prévost, ni l'éloquence artificielle qui, dans le style de Rousseau, nous éblouit et nous enchante ; mais par la seule force du naturel, ils l'ont rendu intéressant et profondément philosophique ; ils y ont réuni, au plus haut degré, la vraisemblance, le pathétique, la vérité et la bonté des mœurs.

Dans *Tom Jones*, roman de Fielding, quelle distinction fine et juste entre les erreurs et les vices ; entre ces écarts passagers, qui, dans un jeune homme, ne prennent rien sur la bonté du naturel, et ces vices profonds et graves qui ne laissent rien espérer du mauvais cœur où ils sont empreints ! Quel contraste de caractères, que ces deux jeunes gens ! l'un dissimulé, fourbe et méchant jusqu'à la noirceur, sous les dehors de la sagesse ; l'autre, ayant contre lui toutes les appa-

rences, et sincère, bon, généreux jusqu'à la magnanimité ! Quelle indignation l'un inspire ; et l'autre, quel tendre intérêt ! Quel soulagement on éprouve lorsque cet odieux Blifil est démasqué, et que l'aimable et vertueux Jones est connu et rentré en grâce ! Il n'y a rien là d'équivoque, ni dans les mœurs, ni dans l'exemple, ni dans l'impression qu'il laisse ; sans préambule et sans épilogue, chaque chose y produit son effet naturel.

Et Clarisse ! Quel apologue ! que les suites épouvantables de la faute la plus légère, dans une fille que la nature semblait avoir faite à plaisir pour être l'orgueil de son sexe, les délices de sa famille, l'objet des vœux de tous les cœurs bien nés ! Quelle effroyable perspective pour un sexe doux et facile, pour un âge faible et crédule, que cet abîme d'ignominie et de malheur, dans lequel un seul pas, hors des limites du devoir, précipite l'innocence, la bonté, la vertu, et la vertu la plus aimable ! Quelle censure à jamais effrayante de la tyrannie domestique ! quel reproche et quel avis terrible pour des parens qui abusent de leurs droits ! Quelle éloquente révélation de noirceurs, que peuvent cacher, dans un jeune homme, les grâces de l'esprit, les charmes du

langage, les agrémens de la figure, et de tous les dons de séduire et de plaire! Quel exemple des perfidies et des horreurs dont l'orgueil et l'amour, réunis dans une âme violente et dans un cœur dépravé, sont capables! Quel tribunal enfin, quel juge et quel arrêt pour toute une famille coupable et accablée de remords, que les funérailles de Clarisse! Tout est simple dans ce roman, hormis le caractère atroce et monstrueux, mais malheureusement trop vrai de Lovelace. Nulle affectation d'éloquence, nul épisode tiré de loin et artistement enchâssé, nul détail curieusement travaillé, nulle ostentation d'esprit et de philosophie. L'auteur ne s'y montre jamais; on ne soupçonne pas même qu'il y en ait un. On est persuadé que ce n'est qu'un recueil de lettres, qu'on n'a pas même retouchées: chacun y parle son langage et avec une vérité si distincte que, sans la signature, on reconnaît la main. Dans l'intrigue, rien d'arrangé; rien de composé dans les scènes: tout y est naturel et comme spontané. Les groupes s'y forment d'eux-mêmes; la beauté du tableau résulte de l'ensemble et de la situation. Il y a peut-être dans la marche de l'action trop de lenteur; mais cette lenteur est celle d'un

orage qui grossit insensiblement, et qui gronde avant d'éclater : elle peut fatiguer des âmes vives et légères, dont la curiosité impatiente plaint le temps qu'elle donne à ce qui l'intéresse, veut savoir au plus vite ce qui l'attend, jouir d'une émotion rapide et fugitive, et aussitôt changer d'objet. Mais les âmes qui se complaisent dans un intérêt prolongé, qui les attache et qui par degrés les pénètre, pardonnent sans regret quelques longueurs au développement des sentimens divers dont ces lettres sont animées. Il est difficile en effet d'éviter les répétitions dans un genre d'écrits où les cœurs se répondent et se renvoient, comme autant d'échos, les impressions qu'ils reçoivent, les émotions qu'ils éprouvent; et je conçois comment, de la traduction française de Clarisse, une âme profondément sensible ne voit plus rien à retrancher.

Ce fut un bonheur rare pour le plus pathétique des écrivains anglais, de trouver en France un traducteur comme l'auteur de Cléveland. Mais ce qui n'est pas concevable, c'est que la même plume qui avait décrit la sépulture de Manon Lescaut ait retranché du roman de Clarisse les funérailles de Cla-

risse. Un écrivain d'un caractère encore plus analogue au génie de Richardson nous a restitué ce tableau si déchirant et si moral, ce tableau qu'on ne verra jamais sans mêler ses larmes à celles de miss Howe, tendre et parfait modèle d'une sainte amitié.

Grandisson n'a pas eu en France le même succès que Clarisse; mais du côté moral c'tse encore un chef-d'œuvre de la plus saine philosophie : l'un, comme je l'ai dit, est l'effrayant tableau de l'innocence à la merci du crime; l'autre présente le plus touchant spectacle de l'influence de la vertu et de son ascendant sur tous les cœurs honnêtes.

Le défaut qu'on reproche au caractère de Grandisson est d'être infaillible, accompli, et d'une égalité parfaite. Je conçois aisément qu'un homme en qui chaque nouvelle épreuve signale une vertu nouvelle, qu'un homme généreux, magnanime et modeste, sensible au degré qu'il le faut pour être bon par excellence, d'une droiture incorruptible, d'une sagesse inaltérable, d'un sang-froid, d'un courage que rien n'étonne, et que rien n'ébranle; je conçois, dis-je, qu'un tel homme impatiente l'homme envieux qui se compare à lui, et déplaise à la femme vaine qui ne le voit

jamais susceptible, même en amour, d'une erreur ou d'une faiblesse. L'amour-propre est importuné d'une supériorité dont rien ne le console; et sa ressource, quelquefois même son premier mouvement, est de se dispenser de croire à ce qu'il faut tant admirer. La coquetterie est encore plus blessée d'une égalité d'âme dont rien ne peut déranger l'équilibre; et dans un cœur qui se possède au point de régler tous ses mouvemens, elle ne voit qu'une froide chimère, sans vraisemblance et sans attrait.

Il n'en est pas moins vrai que dans ce caractère rare, et merveilleux par l'accord de ses qualités réunies, tout est simple, aisé, naturel, sans ostentation, sans effort; que dans cette élévation d'âme il n'y a rien d'outré; que dans cette conduite, toujours si noble et généreuse, il n'y a pas un trait romanesque; que dans les situations critiques et les conjonctures délicates où se trouve ce personnage, ce n'est jamais qu'un homme de bien, tel qu'il est possible à chacun de l'être, si, avec une raison saine, l'on se sent doué d'un bon cœur. Ce n'est donc qu'avec de la bonté, de la droiture, du courage, et un juste mélange de sensibilité, de force et de

douceur, que ce modèle est composé : il en résulte cependant un ensemble si admirable, qu'avec les simples qualités d'un homme, sir Charles Grandisson est comme un Dieu à qui l'on rend une espèce de culte, et pour qui l'amour le plus pur, le respect le plus tendre, la vénération la plus profonde et la plus unanime n'ont rien que de très-juste et de très-naturel.

C'est cet empire universel, attribué à la simple vertu, la constante égalité d'une belle âme fidèle à ses principes, qui forme le tableau exposé sous nos yeux dans le roman de Grandisson : modèle peut-être affligeant pour des cœurs lâches ou déjà corrompus, effrayant pour des âmes faibles, mais encourageant pour toutes celles qui se sentent quelque énergie et un fonds de bonté que le vice n'a pas atteint.

Or, dans cette intention, qui est bien évidemment celle de l'écrivain, quoi de mieux composé que le groupe de ces trois femmes, la noble et sage miss Biron, l'ingénue et douce Emilie, la pieuse, modeste et fière Clémentine, toutes les trois adorant le meilleur des hommes, chacune avec son caractère et une

sensibilité graduée, depuis la naïve tendresse jusqu'au délire de l'amour !

Je ne veux pas dissimuler que l'intérêt de ce roman étant moins vif que celui de Clarisse, les longs détails sont plus fatigans ; et je répéterai ce que j'en écrivais il y a vingt-neuf ans *, d'après l'impression que j'en avais reçue dans une première lecture : le temps n'y a presque rien changé.

« L'avantage de ces romans (épistolaires) est de donner, disais-je, pour auditeurs à celui qui raconte, des personnages intéressés. La narration en est plus vive et plus touchante, l'effusion des sentimens plus naturelle, le lecteur plus attentif, plus impatient, plus ému : car il se met tour à tour à la place de l'acteur qui parle et de celui qui écoute ; il oublie l'auteur, il s'oublie lui-même ; il ne voit, il n'entend que les personnages qui sont en scène : ce qui fait le charme de l'illusion.

» Les inconvéniens qu'on y trouve sont les longueurs et les redites ; mais ne serait-il pas possible de les éviter dans des lettres, comme dans un simple récit ?

* *Mercure de France*, mois d'août 1758.

» Quant à la manière de l'auteur (Richardson), je ne crois pas que notre siècle ait un pinceau plus vrai, plus délicat, plus animé. On ne lit pas, on voit ce qu'il raconte. Ce qu'il raconte n'est pas toujours digne d'être peint; et son extrême facilité à rendre sensibles tous les détails d'une action l'engage quelquefois dans des longueurs dont l'ennui va jusqu'à l'impatience : on jette le livre, mais on le reprend, et il attache, quoiqu'il impatiente; ou plutôt il n'impatiente que par la raison qu'il attache : car rien n'est plus inquiétant qu'une action intéressante qui ne court point au dénoûment. Ce n'est pas que des repos bien ménagés ne contribuent beaucoup eux-mêmes à l'illusion, à l'intérêt. Il est certain que la vie privée a peu de ce qu'on appelle *coups de théâtre*, et beaucoup de ces situations plus familières qui font le tableau. On ne reconnaîtrait pas la société dans une succession rapide d'événemens inattendus; ces événemens, pour être amenés naturellement, exigent que les intervalles en soient remplis par les circonstances d'une vie tranquille; mais celles-ci doivent tenir aux incidens, marquer les caractères, développer les sentimens, préparer les situations; et tout ce

qui n'a pas l'un de ces effets doit paraître froid, languissant, superflu.

» Dans le roman de Grandisson, la plupart des personnages n'ont point de caractère particulier : la famille de miss Biron et celle de Grandisson se ressemblent; c'est la même bonté, la même pureté de mœurs; mais si le tableau en est moins frappant, il faut convenir qu'il en est plus vrai. Les contrastes recherchés ressemblent trop aux études d'un peintre; l'auteur a réservé ces fortes oppositions pour les figures principales : c'est la magie de l'ordonnance. Ainsi, tandis qu'on voit sur les premiers plans miss Biron entre le sage Grandisson et le forcené Hargrave, on aperçoit dans le lointain les parens de cette fille adorée dans l'inquiétude et dans l'affliction, mais sans aucun jeu d'attitudes qui détourne notre attention du premier groupe du tableau.

» Des situations plus théâtrales y sont traitées avec autant de vérité que de force : telle est la désolation de la famille de miss Biron, après son enlèvement; la scène de Hargrave avec cette vertueuse fille, au village de Pedington; la scène de sir Thomas Grandisson avec ses deux filles, la désolation de la famille

de Clémentine autour de cette infortunée; le courage de miss Biron au milieu de ses amis, à la nouvelle du mariage de Clémentine avec le chevalier Grandisson : tous ces morceaux sont faits de main de maître.

» A l'égard des mœurs, il n'y en eut jamais de plus nobles ni de plus pures : il n'est pas possible de rendre l'honnêteté, l'innocence et la vertu plus intéressantes, plus aimables que dans les personnages de miss Biron, de miss Jerwins, et du chevalier Grandisson, ni l'enthousiasme de l'honneur et de la pitié plus touchant que dans Clémentine; l'égarement où l'excès de l'amour et du malheur la fait tomber est une de ces beautés rares que le génie seul invente; l'antiquité n'a rien de plus exquis. Mais au milieu de tous ces personnages celui de Grandisson domine avec une supériorité qui ne se dément jamais : ce calme et cette élévation d'âme sans ostentation, sans faiblesse, est un chef-d'œuvre de philosophie, un modèle de sagesse et de bonté, d'autant plus utile, que les épreuves qui le font éclater sont presque toutes des circonstances familières de la vie privée. Quelques personnes trouvent ce caractère trop composé et trop peu naturel : Grandisson est à la vérité un homme

rare, en ce qu'il a toutes les vertus sans aucun mélange de vices; mais ses principes sont si simples, ses actions en découlent avec tant d'aisance, elles s'enchaînent si naturellement l'une avec l'autre, que l'admiration qu'il inspire ne prend rien sur la vraisemblance, ni sur la persuasion de pouvoir l'imiter. »

Je me suis plu à rapprocher les deux impressions que m'a faites ce livre à vingt-neuf ans d'intervalle.

En général, dans les romans anglais, au moins dans ce que j'en ai lu, on voit une intention morale, et une vérité de touche et d'expression dans la peinture des caractères, qui me semble très-préférable à la manière de ceux de nos romans où l'on a prodigué le plus d'esprit et de couleurs brillantes : et c'est pour avoir pris exemple des Anglais, qu'avec un goût formé et une plume excellente, une femme a eu parmi nous tant et de si justes succès. Passons au roman politique.

Celui-ci, comme l'épopée, s'attache à de grands intérêts, peint les mœurs des nations, fait agir de grands hommes, et au lieu des vertus privées, enseigne les vertus publiques; mais selon l'espèce de fiction qu'on y emploie, il est historique ou fabuleux.

Lorsqu'il est fabuleux, c'est, comme je l'ai dit, une poésie ébauchée, ou une poésie dégénérée. Si cependant, au lieu d'une longue suite d'événemens sans liaison, sans unité, on y réduit une action simple et intéressante à sa juste étendue; si, au lieu d'un style faible, inanimé, sans couleur, sans mouvement, sans mélodie, on y emploie un style vif, élégant, nombreux, riche en images, varié dans ses tons et dans son harmonie; si les caractères en sont correctement et distinctement dessinés; si les détails, les épisodes, les tableaux, en sont choisis et placés avec goût; si l'action en est bien conduite, bien nouée, bien dénouée; si l'exemple en est important et la moralité profonde, ce sera un poëme en prose, ou, si l'on veut, un roman poétique, comparable aux plus beaux poëmes. Tel serait Télémaque avec un peu plus de chaleur et sans quelques détails, qui, pour être plus instructifs, sont quelquefois trop languissans. Je n'en dirai pas davantage; c'est de tous nos livres modernes le plus connu. Mais pour rendre en passant hommage à la vertu qui l'a produit, je confesserai que c'est, de tous les livres, celui que j'aimerais le mieux avoir donné au monde, celui de tous que je

serais, je ne dis pas le plus glorieux, mais le plus content d'avoir fait.

L'autre espèce de roman politique est celui qui s'allie et s'entre-mêle avec l'histoire, non pour la travestir ou la défigurer, comme on a fait souvent, mais pour l'épurer, l'ennoblir, l'animer et la rendre encore plus instructive et plus morale : si bien que dans l'éloignement, et dans cette espèce de pénombre où la vérité historique se trouve quelquefois plongée, la fiction se confond avec elle, ou la remplace utilement. C'est ainsi que je crois la voir répandue dans tout ce que les Grecs nous ont transmis de l'histoire des nations confuses, comme dans ce qu'ils nous racontent de la sagesse des Egyptiens, de l'innocence des mœurs des Scythes, de la philosophie des Indiens, de la discipline des Perses, de l'éducation et de la vie de Cyrus.

J'entends la Vie de Cyrus, par Xénophon ; car dans ce bel ouvrage, le plan, le dessin, l'intention, l'ensemble, les détails, tout décèle le romancier dans l'historien, avec une clarté qui ne peut laisser aucun doute. Mon opinion à cet égard n'est pas nouvelle, je la crois même assez commune ; mais personne encore n'a pris soin de la développer, de la

motiver en critique, et le sujet en vaut la peine. Je mets donc la Cyropédie à la tête des romans politiques, et j'y crois voir le même objet, la même intention que dans le Télémaque. Il est bien vrai que Xénophon a eu l'adresse de n'y rien mêler d'incroyable et de merveilleux ; il en a même écarté les fables d'Hérodote, sur le songe d'Astyage, sur la naissance de Cyrus, exposé comme OEdipe ; sur sa guerre en Scythie ; sur Tomyris. Mais sans compter les difficultés qu'il laisse encore dans ses écrits à l'égard des lieux et des temps, et en supposant vraisemblable cette ligue de tant de peuples en faveur du roi d'Assyrie, cette nombreuse armée de Cyrus et la prodigieuse rapidité du mouvement de cette armée de Babylone à Sardes, d'Echatone en Egypte ; enfin sans disputer à Xénophon la vérité de ses récits sur les faits principaux, ne voit-on pas que, dans ces circonstances, il l'a modifiée à son gré pour l'effet qu'il voulait produire ? Ne voit-on pas que cette peinture des mœurs des Perses est accommodée à l'intention de tracer un plan d'éducation publique, un modèle de discipline et un magnifique dessin de monarchie tempérée ? Ne voit-on pas que presque tous ces traits du ca-

ractère de Cyrus sont des leçons préméditées d'une morale politique ou d'une conduite guerrière ; que, dans ses campagnes, les marches, les campemens, les ordres de bataille, tout est méthode en action et préceptes en exemple ?

Si donc je regarde la Cyropédie comme un roman, ce n'est point parce que Xénophon n'est pas d'accord avec un historien encore plus fabuleux que lui ; mais parce que, dans ce tableau qu'il nous présente, d'un héros accompli, tout me semble ajusté au dessein de donner aux rois et aux états de grandes leçons d'éducation militaire, de police intérieure, de discipline et de tactique ; au dessein, dis-je, de réunir en grand, dans un petit espace, tous ces préceptes de l'art de la guerre, et singulièrement d'enseigner aux rois les moyens de se faire aimer et obéir ; d'adoucir le droit de la force, de tempérer celui de la victoire ; d'étendre leurs conquêtes et de les conserver, en laissant partout des heureux ; de fonder leur puissance sur celle du bienfait. Ce n'étaient point là seulement les rêves d'un homme de bien, comme on l'a dit de ceux de l'abbé de Saint-Pierre, mais les leçons d'un très-habile homme et d'un excel-

lent capitaine, qui, retiré à Sparte, auprès d'Agésilas, auprès d'un roi savant lui-même dans l'art de gagner les cœurs, se plaisait à lui retracer son propre caractère dans celui de Cyrus, et à lui présenter, comme dans un miroir, une image de sa bonté, de sa sagesse et de sa gloire, telle qu'après sa mort il la peignit sans voile dans l'éloge qu'il fit de lui.

Que si l'on me demande plus en détail encore les motifs de mon opinion, je ferai observer d'abord que les dialogues, les harangues, les délibérations, qui font une partie considérable de cet ouvrage, sont tous évidemment factices; que, dans l'instruction de Cambyse à Cyrus, dans l'interrogatoire du roi d'Arménie, dans les discours de Cyaxare, de Tigrane, c'est toujours ou la dialectique de Socrate, ou l'éloquence athénienne; que dans tous les apprêts pour la marche et le campement des armées, c'est ce conducteur des *dix mille* qu'on reconnaît à chaque trait. Je dirai que ni la tradition parmi les Perses, ni les archives de leurs rois n'auraient pu lui fournir ces détails où il est entré sur la tactique, les manœuvres, l'équipement des troupes, les munitions, les bagages : détails

qui, dans leur petitesse, ont leur utilité, même leur importance; mais que l'histoire a toujours négligés, et que l'on ne trouve pas même dans les Mémoires de César. J'ajouterai que, dans son passage en Asie, ni la défaite de Cyrus le jeune, ni cette retraite précipitée et périlleuse qui la suivit, ne donnèrent à Xénophon le loisir de s'instruire comme il paraît l'avoir été. Ainsi, comptant pour peu de chose la tradition vague et confuse qu'il put recueillir en courant, je conclurai que rien de tout cela ne lui fut transmis par les Perses, mais qu'ayant pour base ce grand caractère de Cyrus, ses expéditions, ses conquêtes, il lui a fait penser, dire et faire tout ce qu'il a jugé propre à servir d'exemple et de leçon, et c'est par là que la Cyropédie me paraît être, à peu de chose près, le vrai modèle des romans historiques. Je dis *à peu de chose près*, parce que les endroits où la narration m'y semble déparée par des détails minutieux, ou par un badinage de mauvais goût, sont rares et peut-être même ennoblis dans le texte par le choix exquis, la douceur, la pureté du style de celui que les Grecs appelaient l'*Abeille*.

Dans tout le reste, la dignité et l'impor-

tance de l'objet moral et politique de ce roman, les hautes leçons qu'il renferme, la manière vive et frappante dont elles y sont présentées, l'éloquence naturelle et simple qui règne dans le dialogue et les harangues, la clarté, la rapidité, la chaleur des descriptions, tout, dans cet ouvrage, caractérise l'homme d'état et le grand capitaine, le philosophe et le grand écrivain.

J'entends les zélateurs de la vérité historique me demander s'il est jamais permis de l'altérer ainsi par le mélange du mensonge. De ces deux questions l'une dépend de l'autre; car ce qui est quelquefois utile doit être quelquefois permis. Il s'agit donc, en premier lieu, d'examiner s'il est bon quelquefois d'accommoder les faits à la leçon qu'on veut donner, à l'effet que l'on veut produire.

Il y a pour l'âme deux sortes de plaisirs, la lumière et le mouvement, et l'un et l'autre peut lui venir ou du vrai, ou du vraisemblable, ou du réel ou du possible. Or, les lui faire éprouver ensemble, c'est réunir tous les moyens, tous les dons de la captiver. Tel est le plein succès de l'éloquence, lorsqu'elle est à la fois pathétique et morale; tel est le triomphe de la poésie philosophique, de celle qui donne à la

feinte les couleurs, l'énergie, l'intérêt de la vérité, mais d'une vérité utilement frappante, dont l'exemple est une leçon; tel est enfin le succès de l'histoire, lorsqu'à la vivacité des peintures, à l'intérêt des situations et des événemens, elle joint ces enseignemens de l'expérience des siècles, qui réfléchissent sur le présent et prolongent sur l'avenir la lumière que laisse après lui le passé. Mais il s'en faut bien que l'histoire soit toujours disposée à produire ces deux effets. Chargée de toutes les iniquités de la fortune, elle nous transmet d'âge en âge non seulement des vérités pénibles, mais bien souvent des vérités funestes; et si c'est un devoir, c'est aussi un malheur pour le témoin des temps, que de n'y pouvoir rien changer.

J'ai ouï dire que quelqu'un faisant observer à Voltaire qu'un fait n'était pas tel qu'il l'avait raconté: *Je le sais bien*, dit-il, *mais avouez qu'il est mieux comme je le raconte.* Je doute de cette anecdote; mais s'il avait été possible que, sans perdre de son crédit, l'histoire se fût accommodée, comme la fiction, à l'utilité de l'enseignement, et qu'elle eût recueilli sans cesse ce qu'il y avait de meilleur à savoir, à croire, à imiter, ce qui

faisait le mieux sentir les charmes de l'innocence, les délices de la bonté, les avantages de la vertu, les opprobres du vice, le danger des passions, les tourmens, les remords du crime, elle en eût été la morale; et c'est ce que fait le roman.

L'historien fait profession de dire la vérité, et de ne dire que la vérité. Son devoir est fondé sur son engagement : il a promis d'être sincère; on attend qu'il le soit; rien ne le dispense de l'être. Telle est donc sa condition, qu'au risque même d'être immoral, il ne doit rien dissimuler, ni de ces prospérités iniques, ni de ces indignes calamités qui sont la honte et le crime du sort : et c'est ce qui rend ses fonctions si critiques et si pénibles. Il est bien vrai qu'il a, dans ses réflexions et dans les couleurs dont il peint les bons et les méchans, le contre-poison de l'exemple; et entre Tacite et Machiavel, également vrais l'un et l'autre, il sera facile de distinguer l'ennemi de la tyrannie et le précepteur des tyrans. Mais combien peu d'historiens, comme Tacite, ont dans leur âme et dans leur style la force d'imprimer aux hommes et aux choses leur vrai caractère moral, de commander à l'opinion, et d'attacher, en dépit de la

bonne et de la mauvaise fortune, l'opprobre, l'indignation, l'horreur au crime; la gloire, le respect, l'amour à la vertu? Le plus grand nombre se prescrit une froide impartialité, et se dispense d'être juge, pour n'être que témoin fidèle. Alors quel est le résultat de cette foule d'événemens où le juste et l'injuste se trouvent confondus sans aucune équité, ni du côté de la fortune, ni souvent du côté des hommes. Sont-ce des vérités utiles et des exemples encourageans qu'Aristide soit mort dans l'exil, Miltiade en prison, et Sylla dans son lit? qu'Antigone ait été adorée dans Athénes, et que Socrate et Phocion aient été condamnés à boire de la ciguë? que Catilina soit mort en héros, et Brutus en homme faible? Que Cromwel ait été impuni et honoré dans sa patrie, et Henri IV assassiné? que la politique de Louis XI ait fait plus de bien à la France que la bonne foi de Louis XII et la loyauté de François Ier, etc., etc.

Cette curiosité de tout connaître indistinctement, et à tous périls, a fait violence à l'histoire. Il a fallu tout dire, parce qu'on voulait tout savoir. Mais si Tibère était mort comme Auguste, et Néron comme Caton d'Utique, et qu'avec quelque vraisemblance

l'histoire eût pu changer ce dénoûment en une catastrophe terrible et juste, n'eût-elle pas absous la destinée et soulagé l'humanité ? Lors donc que l'obscurité des temps, la distance des lieux, la diversité des témoignages ou des traditions la favorise, ne lui est-il pas permis de choisir, entre les vraisemblances, la meilleure leçon des mœurs ?

C'est une énorme atrocité que la mort d'Agrippine, commandée par Néron ; c'est encore une horreur plus inconcevable que le plaisir que prit ce monstre à parcourir des yeux le corps mort de sa mère ; mais ce serait dommage que ce trait-là eût manqué au tableau du plus horrible des sacriléges ; et si Agrippine n'eût pas dit *feri ventrem*, Tacite aurait dû le lui faire dire.

L'historien d'Alexandre aurait mal fait de dissimuler, quand même il l'aurait pu, le meurtre de Clytus, la mort de Parménion, de Philotas, de Callisthène, et les vertueux citoyens de Tyr mis en croix, et le généreux défenseur de Gaza, attaché au char d'Alexandre, traîné vivant par ses chevaux. Il ne fallait pas nous cacher les revers des qualités brillantes qu'on a trop admirées dans un jeune homme perdu d'orgueil, d'ambition et

de prospérité. Le tort de Quinte-Curce est même de n'avoir pas gravé ces traits avec le burin de Tacite.

Maîs à quoi bon le Cyrus d'Hérodote, si vertueux, si juste, si bon toute sa vie, va-t-il périr comme un insensé dans une guerre injuste contre les Scythes et faire dire à Tomyris : *rassasie-toi de sang ?* A quoi bon Hérodote lui fait-il envoyer sur le bûcher Crésus, qui n'avait fait que se liguer contre le vainqueur de l'Asie ? Un grand homme avait-il besoin d'entendre crier : *Solon ! Solon !* pour user de clémence envers un roi dont tout le crime était d'être vaincu ? Xénophon fait mourir son héros de vieillesse, au milieu de ses peuples, dont il est adoré ; il lui fait épargner Crésus, et l'honorer dans son malheur, cela est plus doux et meilleur à croire. Il eût mieux fait encore, si dans son héros il n'eût pas donné pour un trait d'habileté, auquel il applaudit lui-même, le crime de corrompre les ambassadeurs du roi des Indes, pour s'en faire des espions : fourberie grecque, qui décèle la politique de ces temps-là, et que Thémistocle aurait employée, mais qu'eût réprouvée Aristide.

Je conclus donc que toutes les fois que

l'authenticité des faits ne laissera aucun doute à l'histoire, elle n'aura ni la liberté ni le droit d'en altérer, d'en déguiser aucun, au moins s'il a quelque importance; mais que si, dans l'éloignement ou des temps ou des lieux, la vérité ne se présente que douteuse, équivoque et obscurcie par des nuages, l'historien lui-même peut du moins (s'il ne le doit pas) tirer avantage de cette obscurité, comme ferait le poète, pour donner à l'exemple son équité morale, et prononcer comme la loi : *ut bono bene, malo male sit.*

Après tout, il est plus indifférent qu'on ne pense, pour le plus grand nombre des hommes, que ce soit bien réellement la vérité qui leur est transmise, et si on les consulte, on verra que l'utilité de l'exemple, l'importance de la leçon, l'intérêt de l'événement, sont ce qui les touche le plus.

La vérité historique a pour nous trois sortes d'attraits : l'un de curiosité pure, l'autre d'affection, et l'autre enfin d'utilité.

La curiosité pure est naturellement indiscrète, imprudente, et par là souvent dangereuse. C'est un désir inquiet d'apprendre qui se termine au plaisir de savoir, et plus il y a d'avidité, moins il y a de discernement.

L'intérêt d'affection est quelquefois plus vif encore, mais il n'est pas le même pour toute espèce de vérité. Il tient à l'exercice d'une autre faculté que celle de l'entendement, et ne s'attache qu'à des objets qui nous émeuvent comme nous voulons être émus. Or l'âme, pour jouir de son émotion, se donne rarement la peine d'examiner si ce qui la remue est la vérité ou le mensonge. Ce qui lui est le plus analogue est ce qui lui est le plus cher.

Le troisième intérêt que présente l'histoire est l'attrait de l'utilité. Celui-ci, lorsqu'il nous anime, nous rend sévères et attentifs à recueillir ce qui pour nous est vraiment digne de mémoire, à négliger ce qui ne l'est pas; et en cela notre prudence fait ce que l'histoire aurait dû faire. Elle rebute ou laisse dans l'oubli ce que l'exemple a d'inutile ou de pernicieux, et ne conserve que ce qu'il y a de profitable; ainsi elle corrige les immoralités de la nature et de la fortune, le tort des bons et des mauvais succès, et l'erreur des événemens. Mais cette prudence est peu connue, et encore moins pratiquée. Le plus sûr aurait donc été que dans l'histoire même la vérité eût déjà subi cet examen sévère, et que non seulement ce qui n'est d'aucune conséquence

pour l'avenir, mais ce qui peut avoir une dangereuse influence, fût retranché des souvenirs que l'histoire nous a transmis. Mais, comme je l'ai dit, cette curiosité que nous avons de tout connaître à tous périls, ne lui en a pas laissé la liberté, et c'est à la poésie et aux romans qu'est réservé cet avantage.

Jusque là cependant cet avantage semble se réduire à dissimuler; et l'on demande s'il est permis de même d'inventer et de feindre. De quelle utilité peut être le mensonge? Comment ce qui n'est pas, ce qui ne fut jamais, peut-il sérieusement être pris pour une leçon? Est-il possible à l'homme de s'interdire la faculté de discerner le vrai? Et si pour son plaisir il se livre un moment aux illusions de la feinte, n'a-t-il pas toujours en lui-même un sentiment secret qui l'avertit que les songes qu'on lui fait faire n'ont aucune réalité? Sans doute il l'a ce sentiment confus? et quand vient la réflexion, toute illusion est détruite. Que lui reste-t-il donc de cet enchantement? Ce qui lui reste est une vérité indestructible, inaltérable, qui se fixe dans l'âme, comme au fond d'un creuset, quand tout le reste est dissipé; c'est en elle que consiste la moralité poétique, moralité du roman.

Dès que la narration est d'accord avec elle-même, et vraisemblable dans tous les points, il ne s'agit plus d'examiner ce qu'elle a de réel, pour savoir ce qu'elle a d'utile. Le Protésilas d'Idoménée, le Séjan de Tibère, le Louvois de Louis XIV, nous sont égaux, si l'exemple est le même. Et en effet, soit l'histoire ou la fable, le fruit qu'elle présente à la réflexion n'est pas d'aimer ou de haïr, de fuir ou d'imiter, de souhaiter ou de craindre ce qui a été, mais ce qui peut être. Il ne s'agit pas du passé, mais de l'avenir. Or l'avenir n'est pas, il est possible; et c'est l'idée de ce possible qui nous frappe et qui nous instruit. Ce raisonnement même : *Dans telle circonstance, telle chose a été, donc telle chose en pareil cas doit être encore;* ce raisonnement, dis-je, n'a guère plus de force d'après la vérité que d'après une exacte et pleine vraisemblance. La persuasion ne tient pas exclusivement à la certitude; elle tient au besoin de croire; et l'homme sent qu'il a besoin de croire ce qu'il lui est bon de pratiquer.

Qui de nous a jamais contesté à l'histoire ses bons exemples et ses grandes leçons? On accuse Hérodote d'avoir été crédule en recueillant des fables; mais est-ce lorsqu'il nous

instruit des bonnes lois ou des sages coutumes des Égyptiens et des Crétois, qu'on discute son témoignage? Lois de Minos et de Lycurgue, mœurs des Germains, discipline des Perses, coutumes des Égyptiens, tout cela, soumis à la critique, aurait peut-être bien de la peine à soutenir l'épreuve d'un sévère examen; et si l'on demandait sur quel témoignage Hérodote, Xénophon, Diodore et Tacite ont écrit des choses si éloignées de leur temps et de leur pays, dans quelles sources ils les ont puisées, et quels garans ils en avaient eux-mêmes, l'autorité de ces traditions se réduirait à peu de chose. Qu'importe la vérité, si la vraisemblance et la volonté s'y trouvent? Ce n'est qu'à la futilité, à la stérilité, à l'incohérence des fables, surtout à ce qu'il y a de pernicieux et d'insensé, que la saine raison refuse obstinément d'ajouter foi; et quand même ce qui a dû être n'a pas été réellement, s'il en résulte un avis utile, la possibilité devient une réalité future, qui donne de la consistance à l'exemple et à la leçon. Les caractères de Cyrus, de Sésostris, de Sémiramis, sont peut-être aussi fabuleux que ceux d'Idoménée, de Pygmalion, d'Astarbé. Mais qu'importe, si

l'on en tire des inductions frappantes et de graves enseignemens ?

> L'homme est de glace aux vérités ;
> Il est de feu pour le mensonge,

a dit Lafontaine. J'ose penser différemment : car si la vérité nous touche d'aussi près et aussi sérieusement que le mensonge, nous l'aimons, nous la saisissons aussi avidement et plus avidement encore. Mais si elle nous est étrangère, elle nous est indifférente ; et si elle nous est odieuse et nuisible, nous avons droit de lui préférer l'illusion qui nous console, la fiction qui nous instruit, le mensonge qui nous persuade d'être justes, nous encourage à être bons, et nous enseigne à être heureux.

FIN DE L'ESSAI SUR LES ROMANS.

CONSIDÉRATIONS

SUR CE QU'ON APPELLE

LA LITTÉRATURE ROMANTIQUE *.

Tel est le titre d'une série d'observations inspirées par les irruptions littéraires de l'école du Nord dans les domaines de la littérature méridionale. J'avais eu d'abord le dessein de les insérer textuellement à la suite de chacun des articles dont la réunion compose les Élémens de Littérature; depuis, comme il m'a semblé qu'elles formaient un système complet et, si j'ose le dire, un corps de doctrine, j'ai cru devoir les présenter selon l'ordre de leur génération et dans leur développement théorique. Toutefois, ce travail, fécondé par l'analyse, aurait usurpé dans ce volume une étendue réclamée plus légitimement par les principes classiques : j'ai donc dû réduire à de moindres proportions l'exposé de ceux-ci. Leur abrégé fera l'objet de cet article. Mais s'il est étayé sur une critique irré-

* Cet article est de M. Regnault-Warin.

prochable, il faut que, dans ses linéamens les plus fugitifs, on reconnaisse l'ébauche d'un livre. L'opinion des juges compétens m'avertira si, par la suite, la situation des doctrines et l'influence des produits littéraires exigent que ce livre soit publié. Jusqu'alors, les premières, faiblement attaquées, se sont autant enrichies par les concessions de leurs adversaires, que défendues par leur propre solidité ; et quant aux productions réclamées par la nouvelle école, celles que distinguent des beautés incontestables appartiennent, par ces beautés mêmes, à la littérature éternelle. Non pas cependant que je croie cette littérature inépuisable ; peut-être même le temps est-il arrivé d'en féconder le champ par des *engrais* étrangers ; mais, en continuant cette métaphore un peu hasardée, il faut qu'une main intelligente distribue ces engrais selon les besoins réels et les répartisse avec économie. Il ne s'agit pas de faire foisonner, parmi les fleurs du Parnasse, des plantes sauvages qui les étouffent : près des palmes cultivées par Corneille, à côté des myrtes que Racine planta et que l'amour arrose de ses pleurs, parmi cette poétique végétation où Voltaire a réuni la magnifi-

cence à la variété, rien n'empêche de transplanter le chêne robuste sous lequel Shakespeare a couché le roi Léar gémissant, ni ces ifs sombres à travers lesquels le souffle de la tempête apporte les sons de la harpe d'Ossian; mais, pour que ces additions deviennent des richesses, il faut que le goût en ordonne l'emploi, comme il a fallu que l'appauvrissement en prouvât la nécessité.

On voit où conduisent ces préceptes. Si, pour continuer à produire, notre littérature n'a besoin que de renouveler ses formes; si, pour rendre aux jouissances de l'esprit une force et une vivacité analogues au mouvement du siècle, il ne lui faut qu'une couleur plus ardente et une allure plus décidée, cette littérature subsiste donc dans toute son intégrité, elle est debout, elle marche, elle vit. Si, au contraire, les produits de l'école septentrionale ne peuvent se naturaliser parmi nous, qu'introduits par nos règles et épurés par notre goût, la littérature de laquelle ils se croient émanés ne présente donc point un corps de doctrine, un système complétement ordonné, une science faite. Elle n'a donc ni principes permanens, d'où résultent des conséquences invariables; ni modèles prototypes,

d'après lesquels l'ouvrier figure, en les modifiant, ses copies; ni autorité qui justifie ses écarts, ni précédens qui les excuse. Sous prétexte que son original est la nature, sa muse le génie, et son guide la conscience, elle dédaigne les monumens, nie l'existence ou méconnaît l'ascendant de l'art, rejette la tradition; et croyant ou feignant de croire que l'imitation méthodique est l'absence de l'invention, elle s'abandonne aux essors vagabonds d'une pensée sans direction comme sans but; elle envahit, plutôt qu'elle ne les embrasse, des sujets sans unité qu'elle traite sans proportions. Gigantesque dans sa conception première, elle étale, dans ses enfantemens laborieux, l'orgueil de ses prétentions joint à l'impuissance de ses efforts. La bizarrerie de sa néologie décèle le vide de sa substance, et la courte apparition de ses produits prouve que ce sont des monstres qui ne peuvent vivre.

Il n'y a donc point de littérature romantique : je dis plus, il ne peut y en avoir; et si ceux qui se croient intéressés dans cette décision du simple bon sens en appelaient, d'un arrêt qui condamne leur théorie, aux exemples qui semblent la légitimer, c'est dans ces

exemples mêmes que je trouverais les argumens qui la détruisent. Qu'est-ce d'abord qu'une doctrine dont le nom, toujours contesté, n'a pu encore être défini? En le faisant dériver de celui de langue *romane*, que quelques-uns ont appelé le *roman*, aurait-on prétendu qu'ainsi que ce jargon, assemblage barbare de celtique et de latin, l'idiome *romantique*, débris de la langue révolutionnaire, dût offrir, dans ses phrases pénibles et dans leur construction tourmentée, des expressions insolites, des acceptions étranges, des rencontres choquantes? Pour avoir substitué à la magnificence de la période oratoire, aux vives et pénétrantes incises des moralistes, les formules sententieuses d'une philosophie aride ou les déclamations emphatiques d'une éloquence boursoufflée, penserait-on avoir créé une langue nouvelle, ou du moins avoir perfectionné la langue de Pascal, de Fléchier, de Racine, de La Bruyère, de Rousseau, de Buffon? C'est la modeste opinion de l'école moderne sur les tours de force qu'elle fait jouer à la pensée et aux mots; mais est-ce en dansant sur la corde, qu'on peut élever un édifice solide et régulier?

Si, au lieu d'être applicable à l'élocution

seulement, l'épithète *romantique*, traduite de l'anglais *romantick*, est l'expression du genre même, et lui impose la nécessité d'approfondir la pensée par l'analyse, d'échauffer le sentiment par la passion, de décorer le style par les descriptions, ces moyens, que le génie trouve dans ses inspirations, répugnent à être désignés par une qualification dégradante. Jamais, avant ces derniers temps, l'adjectif *romanesque*, traduction littérale de *romantick*, ne signifia que l'exagération de ces mêmes moyens; et c'est afin d'éloigner l'idée de cette exagération si familière à la nouvelle secte, qu'elle a essayé de l'ennoblir et surtout de la naturaliser par un barbarisme. De cette précaution, commune d'ailleurs à toute innovation désavouée par la morale ou par le goût, on peut en conclure la nécessité : il faut des mots étranges, des étiquettes de charlatan pour faire passer des idées fausses, des sentimens factices, des images baroques, comme il faut des raisonnemens alambiqués pour égarer, par leur subtilité, le jugement d'un lecteur sans défiance, comme il faut des phrases retentissantes pour duper son oreille.

Aucune de ces ressources n'a manqué à la nouvelle école : chez elle, la nature physique,

au lieu de déployer cette magnificence qui la rend si imposante, retombe dans un chaos d'où le désordre bannit la majesté; la nature morale, le cœur de l'homme, est livré à des convulsions nerveuses honorées du titre de passions; on prend l'irritabilité musculaire pour la sensibilité de l'âme; et, au rebours des Théophile et des Scudéry, qui, à force de métaphysique, volatilisaient la matière, leurs successeurs, qui pourtant se piquent d'idéologie, matérialisent l'intelligence et bornent ses développemens au positif des sensations. Maintenant, conciliez cette tendance à l'athéisme avec le nom de Dieu, la certitude de l'immortalité de l'âme, l'espoir d'une vie future, idées consolantes, dont l'emphase romantique, qui en abuse, n'a pu cependant altérer l'auguste simplicité.

L'incohérence des théories, les monstruosités des productions démontrent que l'école, qui prétend composer une secte, ne possède ni assez d'ordre dans sa marche, ni assez de vigueur dans ses efforts, ni assez d'autorité par ses exemples pour causer une scission; ce qui ne retarde pourtant pas, que dis-je? ce qui accélère la révolution littéraire, compagne des révolutions politiques, et qui, déjà leur

organe circonspect, deviendra leur interprète courageux, quand l'ascendant des nouvelles mœurs aura dissous les résistances du pouvoir. Jusque là, une école des littératures du nord, et des essais de transplantation de leurs rejets parmi les produits littéraires du midi; mais jusque là aussi, point de littérature romantique. J'ai ajouté que, dans toutes les hypothèses, il n'en existerait jamais, il n'en pourrait exister; je m'explique :

Qu'est-ce en effet que la littérature? C'est, dans le sens le plus limité, la connaissance des belles-lettres, et, dans une acception plus étendue, c'est l'expression de l'intelligence sociale. Or, si l'on adopte la première de ces définitions, comme plus individuelle et plus scolastique, je demande quelle est la nature, quels sont les caractères, et surtout où est le système des belles-lettres *romantiques?* Je me suis déjà interrogé sur leur type primordial, je m'interroge maintenant sur leurs modèles secondaires. Où sont les épopées qui les illustrent, les productions dramatiques qui les honorent? Peuvent-elles citer un historien appuyé sur leurs principes, un orateur inspiré par leur esprit, un critique qui justifie ses leçons par leurs lois? Est-il un philosophe qui

enveloppe ses préceptes de leurs nuages? est-il un traducteur, est-il un érudit qui, dans leur idiome emphatique, ose et puisse s'expliquer? Mais peut-être, dédaignant les individualités, ont-elles la prétention de s'élever à des considérations plus générales; peut-être leur destin, comme leur ambition, sont-ils de suivre, de devancer même la marche de la société et de se faire son interprète. Telle est en effet la mission d'une littérature légitime. Mais de littératures légitimes, c'est-à-dire qui doivent et puissent régner sur la pensée publique, dont elles sont les organes nécessaires, il n'y a, il ne peut y avoir que les littératures nationales. Celles-ci, à la formation desquelles concourent toutes les intelligences de l'agrégation, ont pour objet de lui offrir, dans leurs produits variés, l'image de son génie et de ses mœurs. Il faut que dans cette représentation, que l'artifice embellit sans lui ôter sa ressemblance, il faut que le peuple, auquel on la soumet, retrouve les modèles qui l'environnent, les caractères qui le distinguent, les passions qui l'agitent, la pensée habituelle qui occupe ses facultés, le sentiment natif qui fait battre son cœur; il faut aussi, et ce point est important à noter,

quand il s'agit de combattre des théories étrangères, il faut qu'il retrouve son langage. Qu'on remonte, par la pensée, à la conception première des littératures, et qu'on examine leurs premiers essais, on y reconnaîtra l'influence du climat et du territoire, l'ascendant des croyances religieuses, et plus spécialement encore celui de la législation et du gouvernement. Ce sont des empreintes indélébiles et devenues identiques aux nations qui les ont reçues; empreintes dans lesquelles n'entreront jamais des formes étrangères que leur bizarrerie empêchera toujours de s'y ajuster. Telles sont, relativement à nous, les formes des littératures du nord; pas plus que celles de la littérature orientale, elles ne peuvent se naturaliser en France, à qui la saine raison et la bonne logique ne manqueront jamais pour les combattre, mais qui leur préférera toujours l'arme du ridicule et le caustique de la parodie, pour repousser, pour anéantir les usurpations d'un sublime insensé.

Le sublime, car c'est à l'atteindre que tendent les efforts de la secte romantique; efforts visibles et fatigans qui se manifestent par les convulsions et se délassent par la trivialité. Il résulte tout naturellement de ce mé-

lange le pathos niais qui est la couleur locale du style de cette école. Et voilà ce qui explique comment les amphigouris, qui donnent le cauchemar aux imaginations nerveuses, font rire de pitié, quand la parodie les a réduits à leur valeur. Le véritable sublime, comme l'or pur dans le creuset, ne peut rien perdre dans cette épreuve.

J'ai signalé la plupart des nouvelles hérésies : le mépris des traditions et des exemples, l'horreur des règles et de l'autorité, la démangeaison d'innover, et dans les innovations, sans mesure comme sans nécessité, le besoin de renchérir sur les tentatives précédentes. Il est aisé de voir que, des domaines politiques, bouleversés par trente années de révolutions, l'agitation s'est communiquée aux domaines littéraires. Jusqu'ici, elle ne s'est manifestée que par des essais malheureux ; et le désordre, que son impuissance invoquait, n'a point troublé la sérénité de l'antique Parnasse. Mais à l'audace des tentatives, quelque génie peut joindre le talent qui les fait réussir. Que du nuage où la méditation le tient peut-être enveloppé, apparaisse tout à coup un novateur qui réunisse à la vaste imagination d'Homère, à la forte intelligence de Corneille, la gros-

sière et sublime fécondité de Shakespeare, la nébuleuse élévation d'Ossian : il rassemble sous la bannière romantique toute la secte insurrectionnelle, marche en conquérant contre les muses olympiques, dont il envahit, dont sans doute il voudrait ravager le temple, et asseoir sur un trône usurpé, et peut-être au-dessus d'elles, cette muse gigantesque, au front chargé de tempêtes, au cœur gonflé de conspirations, à la robe empourprée de sang et souillée de fange; cette muse qui, des cavernes de la Calédonie, répondait aux invocations de Milton, du fils de Fingal, de Schiller; cette muse qui rit en évoquant les spectres de l'enfer, et qui, d'une bouche avide, s'enivre *de bière et d'hydromel* dans le crâne sanglant des rois.

Ne nous le dissimulons point : les esprits inquiets demandent des changemens, l'opinion mécontente les attend et peut-être les exige. Quand celui qui possède ne sait pas faire de concessions, celui qui attaque les lui arrache ; et s'il y a résistance d'un côté, bientôt de l'autre il y a insolence et révolte. Prévenons la révolte de cette hérésie, qui a déjà signalé son apparition par l'insolence. Moins ses droits sont incontestables, plus ses pré-

tentions sont ambitieuses ; moins ses titres sont légitimes, plus son usurpation sera facile. Elle a pour complice l'épaisse phalange des hommes médiocres, qui lui rendraient en audace les secours qu'ils en ont reçus. Quelques-uns se croient des génies, parce qu'ils sont fameux, et tous se réputent célèbres, parce qu'ils ont fait du scandale. L'un, tout couvert des fanges du Permesse qui le repoussa, étale de son inintelligible roman le dernier *tirage*, que son libraire qualifie de neuvième édition; l'autre, moins raisonnable encore, anime, dans ses fantastiques récits, jusqu'aux infirmités humaines : ce n'est plus le crime furieux qui excite nos terreurs; ce ne sont plus les passions malheureuses qui appellent notre pitié : il faut s'intéresser aux efforts d'une digestion laborieuse et placer dans la poétique des apparitions le fatigant cauchemar. Un troisième, souillant ses pages des turpitudes de l'inceste, renouvelle, en la mutilant, la funeste histoire d'OEdipe; un dernier, plus hardi peut-être, parce que le talent ose tout, nous offre, sous les traits les plus touchans et avec les couleurs les plus séduisantes, le tableau de la passion qui s'alimente de son propre feu, s'enivre de ses rê-

veries criminelles, s'abîme dans ses voluptés mélancoliques et s'éteint consumée de plaisir et de douleur. Que cet admirable épisode * d'un grand maître a fait pulluler de détestables écoliers!

C'est sur eux, c'est sur ces écoliers, qu'en d'autres temps une main sévère devrait appesantir la férule. Aujourd'hui, que la discipline est relâchée, et que la force des choses entraîne aux réformes, il faut ouvrir à tous le sanctuaire des Muses; et, dans la crainte qu'un peuple de fausses divinités ne l'envahisse et ne les en chasse, il faut, tant qu'il est possible encore, il faut choisir dans ces dieux étrangers et les recevoir parmi les dieux de sa nation. Ainsi, pour faire cesser des cultes sacriléges, les Romains admettaient dans leur Panthéon les dieux des peuples qu'ils avaient vaincus.

Voici sous quel point de vue je conçois cette révolution que l'expérience conseille, et que la prévoyance doit commencer aujourd'hui, si l'on ne veut que l'anarchie la précipite demain.

Le siècle marche, ou plutôt il se meut dans

* *René*, le chef-d'œuvre du nouveau genre, et celui de son auteur.

tous les sens ; mais son mouvement le plus caractérisé est l'ascension, vers laquelle notre vanité se dirigea toujours avec complaisance, et qui s'y élance maintenant avec orgueil. Deux nobles rêves ont bercé la France pendant un demi-siècle : réveillée de ces illusions de liberté et de gloire, elle comprend qu'en dépit des préjugés qui les lui ravissent, il est un moyen sûr de les réaliser. Ce ne sera plus entre les piques sanglantes de l'anarchie et le joug d'airain du despotisme qu'elle essaiera la liberté; ce ne sera plus à travers les sables du Zhara ou les neiges de la Moscovie qu'elle ira chercher la gloire : cette double conquête est réservée aux armes pacifiques, mais infaillibles, de la philosophie. Non pas, je me hâte de le dire, cette fausse sagesse qui trouble au lieu de calmer, dispute sans conclure, et prétend analyser quand elle dissout. Le temps des expériences et des analyses est passé, celui de reconstruire arrive ; mais, pour reconstruire avec solidité, il faut réformer, et la Minerve que j'annonce, architecte céleste, a trouvé, dans la vraie philosophie, l'instrument qui sépare les erreurs de la vérité. Or, cette vraie philosophie, où la puiser, si ce n'est dans le chris-

tianisme de l'Évangile? C'est à lui, c'est à ce christianisme, qui est la raison même rendue palpable par un corps de doctrine, que ses malheurs rappellent le siècle. Celui des prêtres semblait l'en avoir écarté pour jamais; mais le principe évangélique triomphe: source du bon, il épure la morale; ami du beau, il le demande dans les arts d'imitation, et sait que, pour devenir les dignes organes de la société, les lettres out besoin de lui. Oui, c'est par l'introduction d'une LITTÉRATURE PHILOSOPHIQUE OU CHRÉTIENNE que se terminera la révolution imminente. Déjà faite dans les esprits judicieux, elle n'attend que quelques chefs-d'œuvre pour constater son existence et se propager par la popularité. C'est une chose bien digne de remarque, qu'à l'époque précise où la raison publique renvoie aux charlatans toutes leurs superstitions, elle accueille avec transport, et préconise avec un enthousiasme que l'examen rend conviction, les principes sur lesquels repose la doctrine de Jésus. C'est que la philosophie de cet homme divin est la révélation de l'homme à l'homme. C'est que seul, parmi cette nation pour qui l'extérieur était tout, il lui a laissé entrevoir que, sous cette apparence exigée par les sens, flamboyait,

comme en un sanctuaire, cette vie intérieure, si sublime quand la raison la porte, si irritable quand le sentiment l'agite, tour à tour si noble ou si vile quand les passions l'exaltent ou la dégradent. On voit que si le romantique, trop amoureux de la décoration, reproduit quelque chose des préjugés judaïques, la littérature qui se forme, et que j'invoque, émane directement du christirnisme, et qu'avec sa morale dont l'indulgence sympathise si bien avec nos friblesses, elle a hérité de ses formes augustes et simples, poétiques reflets de notre grandeur.

Je définis donc la littérature philosophique ou chrétienne l'*expression de la vie intérieure*, et je la conçois comme la fusion en un seul et unique système littéraire des beautés éparses dans les littératures diverses. Le christianisme, prenez bien garde que je ne dis pas la croyance de Rome, est de fait ou de droit la religion universelle : à mesure que ses clartés, guidées tantôt par la guerre, tantôt par le commerce, auront illuminé les latitudes de notre globle, encore obscurcies par l'ignorance, l'idolâtrie ou le polythéisme, ses trois dogmes, l'existence et l'unité de Dieu, une vie future, et l'immortalité de l'âme, se révéleront à tous

les esprits, pénétreront dans tous les cœurs. Avec eux, et pour les expliquer par ses diverses voies, descendra aussi, comme une révélation intellectuelle, cette émanation scientifique, aujourd'hui si familière aux nations de l'Europe, d'une partie de l'Asie, et qui le fut jadis à l'Archipel et à une vaste contrée de l'Afrique. Et si l'on me demande où réside le mobile de ce grand changement, je répondrai que je le vois dans la main d'une politique que de longues révolutions, qu'elle eût pu prévenir, auront rendue sage. Pour les gouvernemens, comme pour les individus, la prévoyance n'est souvent que le fruit du malheur. Celui d'exposer leur existence, en compromettant celle des nations, avertit chaque jour leurs chefs que l'époque est arrivée de céder cette portion de leur pouvoir dont ils n'étaient que dépositaires. La tutèle de l'Europe touche à son terme, et préludant, de toutes parts, à son indépendance politique par son émancipation littéraire, elle transporte dans les domaines de l'intelligence, elle y exhale cette exhubérence de liberté, cette sève d'existence qui l'enchante et la fatigue. Il ne s'agit ici que de modérer cette fermentation, que d'en

diriger les effets, pour qu'au lieu d'imprimer, par ses écarts, une impulsion rétrograde à l'esprit humain, elle en hâte et mûrisse les développemens. Soyez certains que privée de tact, de préscience et de goût, l'hérésie romantique les arrête, et, en les suspendant, substitue aux jouissances de l'esprit je ne sais quelles émotions factices et passagères, dont le principe est contre nature, dont les moyens outragent l'art, et qui des nerfs qu'elles exaltent, mais qu'elles blessent, ne passent un instant dans l'intellect, que pour en être rejetées avec dégoût. C'est que si la vérité s'y rencontre parfois, la vraisemblance s'y trouve rarement; et que le prodige des arts étant d'imiter la nature avec choix, comme leur opprobre est de la copier sans discernement, l'admiration cesse avec l'illusion qui la produit et ne peut être suppléée par un intérêt vif, sans doute, mais faux, et dont le principe impossible glace les effets, en l'examinant.

Cette marche équivoque et désordonnée ne sera pas, et ne saurait être celle de la littérature chrétienne. Moins livrée à une imagination spéculative que la littérature classique, elle enfonce dans les cœurs ce regard d'investigation dont cette dernière n'enveloppait

que les esprits. C'est l'univers moral qu'elle veut explorer; ce sont les caractères qu'elle prétend approfondir, les passions dont elle tentera de chercher les ressorts, de déployer le jeu terrible, de constater les effets dangereux; en un mot, c'est l'homme qu'elle veut révéler à l'homme. Trop long-temps les arts l'ont montrée sous des formes convenues, avec des mouvemens commandés et des couleurs factices. Des affections non moins fausses animaient ce mannequin, produit artificiel d'un talent admirable; statue correcte, élégante et froide, à laquelle Prométhée n'avait pu communiquer le feu sacré. Prométhée vient enfin de le dérober aux dieux jaloux, et malgré la fureur de Jupiter, Galathée vivra.

Et déjà elle respire. Son premier regard est tombé sur cette société que les bouleversemens semblent avoir rendue à son état primitif d'agrégation. A travers l'agitation causée par des attaques sanglantes et des résistances opiniâtres, elle découvre les élémens d'une restauration; comme parmi les doctrines du crime et les triomphes des passions qu'il déchaîna, elle retrouve les notions du bon, du juste et du beau. Cependant des

commotions si violentes ont, avec des sensations étranges, éveillé de nouvelles idées et de nouveaux besoins. Chaque jour, des ambitions nées de la veille remuent, à leur profit, nos institutions proclamées éternelles; chaque jour, le sanctuaire du Dieu né dans une étable devient une arène, où, sous prétexte de mieux servir ce Dieu, l'orgueil s'adjuge la mitre et dispute l'encensoir; chaque jour ce que la politique a d'auguste, ce que la religion a de saint, ce que les siècles ont de vénérable est cité, comparait, est jugé au tribunal des réformateurs. Ebranlées par ces secousses radicales, les mœurs se modifient, la langue s'altère; le goût, blâsé sur d'anciennes sensations dont il accuse et dédaigne la fadeur, le goût exige des jouissances plus piquantes. En un mot, la physionomie de la nation est changée comme son esprit; et cette double métamorphose, que sa littérature philosophique commença, que sa révolution politique a décidée, sa littérature renouvelée est appelée à en reproduire les images, comme sa restauration constitutionnelle doit en employer les fruits.

Toutefois, cette révolution aussi imminente que nécessaire; cette révolution inévitable

puisqu'elle est commencée; cette révolution qui marche enfin, a besoin de guides pour ne pas se précipiter, et d'appuis pour ne pas marquer ses pas naissans par des chutes. Et quels seraient ces appuis et ces guides, si ce n'étaient les règles, les traditions et les modèles? Non ces préceptes inventés par la sottise et propagés par le pédantisme, qui emmaillotent le génie et donnent des lisières à l'imagination; non ces exemples ridicules que l'usage a transmis d'écoles en écoles, que les préjugés accueillent sans examen, que la servilité imite sans discernement. C'est ainsi que, sur des patrons adoptés par des nations dont les mœurs, la croyance et les lois n'ont avec les nôtres que des rapports éloignés; c'est ainsi que les artisans français ont taillé notre Thalie et notre Melpomène. La Melpomène que le génie appelle, la Comédie que les nouvelles mœurs réclament, toutes les Muses invoquées par le siècle, recevront du siècle, des mœurs et du génie, une physionomie plus expressive, un langage plus pénétrant, des attitudes et des mouvemens plus libres, plus majestueux, plus prononcés, et surtout plus variés. Elles en recevront une direction plus importante et plus utile, et conséquemment une influence

plus étendue et permanente. Persuadés qu'ils sont les nobles interprètes de la pensée publique, les artistes philosophes et chrétiens, voudront justifier par des chefs-d'œuvre nationaux ces titres vénérables que le talent peut rehausser encore. Nous insistons sur cette qualification de *nationale*, sans laquelle toute production des arts peut avoir un mérite éminent, mais est privée de celui qui parle le plus et le mieux à notre âme. Ces rapports de nos facultés avec les arts, cette consonnance entre l'ouvrier et son admirateur, fournissent à l'esprit public un aliment substantiel, à l'opinion générale un double point d'appui d'où elle peut remuer le monde. Et la littérature et les arts, l'industrie et le talent, en un mot, sont-ils autres que le mouvement imprimé au monde, c'est-à-dire la vie ? O vous donc, que l'indomptable ivresse de la reproduction morale tourmente et ravit, n'oubliez pas que, pour être immortelles, ses œuvres, échauffées par le génie, doivent être tempérées par la raison. Admirez Shakespeare et Schiller quand la Muse les inspire, mais dédaignez-les, mais plaignez-les quand l'impure Pythonnisse les obsède; admirez-les, mais osez admirer encore notre sublime

Corneille, notre tendre Racine, notre pathétique Voltaire. Ceux-ci furent grands, quoiqu'ils aient fléchi sous la règle; les autres le furent, quoiqu'ils en aient méconnu le joug. C'est que la règle ne donne ni n'ôte le talent : elle en dirige l'emploi. Mais il est une règle suprême, que ne trouva pas Aristote et que Scaliger n'enseigna point, une âme énergique la rencontre dans elle-même : c'est la sensibilité, ce don dispensé aux hommes supérieurs par une nature prodigue et marâtre à la fois. Faculté créatrice et meurtrière qui dévoile les laboratoires où la nature enfante, et les gouffres où elle s'engloutit; faculté qui, dans l'ordre moral, fait les Fénélon ou les Robespierre; et, dans l'ordre intellectuel, produit les ineffables beautés de Byron et ses extravagances incroyables : faculté qui, touchant d'une part à la démence, fait pulluler les monstres, et puisant de l'autre à la source des êtres, peuple l'univers de divinités.

La prétention de notre âge est d'être éminemment sensible, et il s'est surnommé lui-même le siècle des lumières et de la mélancolie. J'adopte cette appellation; mais la littérature régénérée demande dans ceux qui prétendent l'illustrer, qu'ils joignent à leurs

études sérieuses cette finesse de tact qui leur donne une juste direction ; ce sentiment des convenances qui les renferme dans une sphère spéciale ; cette conscience du bon goût, s'il m'est permis de parler ainsi, qui, d'une production des arts ou de l'esprit, fasse un tout homogène et complet. Sans unité, en effet, point de beau idéal et absolu ; point de chefs-d'œuvre qui en sont le résultat et qui donnent un corps palpable à ses abstractions. Sans unité, il ne peut y avoir que de belles ébauches ; et, s'il faut le dire, je crains que la postérité ne nomme ainsi la plupart de nos productions. C'est que la plupart furent inspirées par la vanité de produire et l'horreur de méditer. Nos esprits, échauffés par la chaleur des événemens, se croient mûrs et dispensés d'expérience. Mais le talent lui-même n'en dispense point : c'est ce que le temps se charge d'apprendre à ceux qui la méprisent.

Cependant, comme une mer qui se retire après la tempête, les révolutions, en se retirant, découvrent les régions encore neuves d'un nouveau monde : ce sont elles que la littérature, que les arts régénérés sont appelés à cultiver ; c'est dans leur sein qu'ils doivent porter une nouvelle et plus vigoureuse civili-

sation. Nous assistons à ses essais ; nous applaudirons bientôt à ses progrès. Leur spectacle, qu'une pénétration, même vulgaire, peut pressentir et prophétiser, provoque toutes les couleurs de la poésie, toutes les voix de l'éloquence. Que les hommes de génie, dignes de le présenter à l'Europe, n'oublient pas que ses destins littéraires, comme son existence politique, sont tout entiers dans ces deux mots : *Méditez et osez !*

(R. W.)

FIN.

TABLE MÉTHODIQUE

DES

ÉLÉMENS DE LITTÉRATURE.

STYLE. Ses divers caractères, et ses qualités essentielles et relatives. Tom. VII. *page* 285

Usage. Étendue et limites de son autorité. Il tend à ruiner la langue. T. VIII. 134

Analogie du style, en lui même et dans ses rapports. T. I. 273

Ton. Le bon *ton* ne devrait être que le bon goût mis en pratique. T. VIII. 1

Convenances. Il en est d'immuables, il en est de changeantes. Les beaux sujets sont ceux dont l'effet dépend des *convenances* immuables. T. II. 274

Bienséances. Elles tiennent aux mœurs locales. En observant les convenances, on peut blesser les *Bienséances :* le goût consiste à les accorder. T. II. 61

Vérité relative. C'est elle, et non la *vérité* absolue, qu'il faut consulter dans le style et dans la peinture des mœurs. T. VIII. 170

Sublime. Le vrai *sublime* est dans la pensée, dans le sentiment, dans l'image. Le mérite de l'ex-

pression est de le rendre tel qu'il est, sans l'outrer et sans l'affaiblir. Tom. VII. 313

Simple. Loin d'être opposé au sublime, il lui est analogue, et rien ne sympathise tant que le sublime dans la pensée et le *simple* dans l'expression. T. VII. 241

Tempéré. Il admet des parures que le simple néglige et que le sublime dédaigne. T. VII. 334

Brillant. Son caractère est dans la pensée et dans l'expression. T. II. 82

Gracieux. Il est tel, surtout, par les images. T. IV. 279

Familier. Il tient le milieu entre le langage populaire et le style héroïque. C'est à lui qu'appartiennent les nuances fines et délicates de l'expression. T. IV. 211

Marotique. Son caractère est la naïveté. La Fontaine est le seul poète qui ait excellé en l'imitant. T. V. 219

Ampoulé. Style où la parole excède la pensée, exagère le sentiment. T. I. 257

Diffus. En quoi il diffère de *lâche* et de *prolixe.* Tom. III. 177

Bas. Le haut style n'exclut que la bassesse de convention. Il admet, en l'ennoblissant, ce qui n'est *bas* que de sa nature. T. II. 26

Burlesque. Comme il y a de bons et de mauvais bouffons, il y a un bon et un mauvais *burlesque.* Tom. II. 85

Jargon. Il est placé lorsqu'il imite : c'est l'usage

qu'en a fait Molière. T. v. 178
Élégance. Réunion de toutes les grâces du style. Tom. III. 251
Aménité. Douceur accompagnée de politesse et de grâce, dans le style comme dans les mœurs. Tom. I. 231
Noblesse. Le style *noble* est composé du familier et de l'héroïque. T. v. 364
Chaleur. La *chaleur* du style en est l'âme et la vie. C'est comme la *chaleur* naturelle du sang. Tom. II. 157
Abondance. Celle du style suppose celle des sentimens et des idées ; sans quoi elle n'est pas richesse, elle n'est qu'ostentation. T. I. 103
Finesse. En quoi elle diffère de la délicatesse. Tom. IV. 259
Délicatesse. Celle de l'expression consiste à imiter celle du sentiment, ou à la ménager : ce sont là ses deux caractères. T. III. 85
Affectation. Manière étudiée de s'éloigner du naturel : celle d'un écrivain n'est pas celle d'un autre. Tom. I. 170
Mouvemens du style. Ils doivent répondre à ceux de l'âme. Action de l'âme, comparée au *mouvement* des corps. T. v. 306
Figures de mots et de pensées. *Figures de pensées*, toutes réunies dans un exemple, pris dans le langage du peuple. T. IV. 253
Apostrophe. Le plus fréquent et le plus animé des mouvemens oratoires. T. I. 307

Ironie. Le style héroïque l'admet comme le style familier. T. v. 178

Image. Elle suppose une ressemblance. Quelle ressemblance peut-il y avoir entre une idée métaphysique, ou une affection morale, et un objet matériel? Ce principe d'analogie éclaire le choix des images. T. v. 69

Comparaison oratoire et poétique. L'une fait preuve et l'autre ornement. Dans quels genres la poésie abonde en *comparaisons*, dans quels genres elle en est sobre. T. II. 247

Allusion. Finesse de pensée et de langage. Rapport indiqué d'un seul trait. T. I. 216

Application. Plus le nouveau sens dans lequel on emploie une citation, un passage, est éloigné de son sens primitif, plus l'*application* en est ingénieuse, lorsqu'elle est juste. T. I. 314

Epithète. L'*adjectif* est de nécessité, l'*épithète* est de luxe. Mais ce luxe a ses bornes. L'*épithète* qui dans le style ne contribue à donner à la pensée ni plus de beauté, ni plus de force, ni plus de grâce, est un mot parasite. Exemple d'*épithètes* bien ou mal employées. T. IV. 68

Hyperbole. Elle a sa mesure; et la mesure fait sa justesse. Tom. V. 53

Antithèse. Elle est naturelle et convenable à tous les styles. L'abus seul en est vicieux. T. I. 300

Pointe (ou jeu de mots), permise si elle est fine et juste. Tom. VII. 47

HARMONIE DU STYLE. Elle résulte du son et du nombre. La source en est dans les élémens physiques d'une langue. Analyse de ces élémens. Si la prose française est susceptible d'*harmonie*, et jusqu'à quel point. T. IV. 291

Prosodie. La langue française a la sienne. T. VII. 115

Nombre. Ce qu'il était dans les langues anciennes, ce qu'il peut être dans la nôtre. T. VI 1

Accent. Modulation naturelle de la parole. *Accent* prosodique et *accent* oratoire. Si dans les langues anciennes l'un était invariable et l'autre changeant, comment s'accordaient-ils? Dans notre langue, l'*accent* prosodique est mobile, et cède à l'*accent* oratoire. T. I. 123

Période. Style *périodique* dans les langues anciennes. L'inversion lui était favorable; mais sans l'inversion il peut encore avoir du nombre et de la majesté. T. VI. 214

Articulation. C'est dans le mécanisme de la parole que se trouvent les élémens de la prosodie d'une langue et de la mélodie dont elle est susceptible. Tom. I. 339

Nasale. Différence de la *nasale* ancienne et de la nôtre. C'est une erreur de croire que le son *nasal*, lorsqu'il est pur, soit désagréable à l'oreille. Nos *nasales* contribuent sensiblement à l'harmonie de notre langue. T. V. 360

Grave. Le caractère de la voyelle *grave*, dans notre langue, n'est pas l'abaissement, mais le

volume du son. T. IV. 280

Muet. Quoique le son de l'*e muet* soit de toutes les langues, il n'est écrit et n'est compté pour voyelle que dans la nôtre. Il répond à la finale brève et *tombante* des Italiens. Est-il aussi défavorable qu'on le dit à notre poésie lyrique? Tom. V. 321

Vers, métrique et rhytmique. A quel point nos *vers* rhythmiques peuvent s'assimiler aux *vers* métriques des anciens. T. VIII. 178

Alexandrin. Vers héroïque français. T. I. 200

Rime. Le vers métrique s'en passait. Le vers rhythmique en a eu besoin. Causes du plaisir que nous fait la *rime*. T. VII. 216

Blancs (*vers*). La paresse les a inventés. Dans aucune langue ils ne sont métriques. T. II. 65

Prosaïque. Vers prosaïque. En quoi consiste ce défaut. Tom. VII. 108

Césure. Dans les vers anciens le sens n'était pas suspendu à la *césure*, comme il l'est à notre hémistiche. T. II. 113

Hiatus. On l'a exclu de nos vers sans distinction; et on a eu tort. T. IV. 328

Dactyle. Rare dans notre langue, mais suppléé par l'anapeste. T. II. 329

Anapeste. Le caractère de ce nombre change au gré de l'expression. T. I. 284

Distique. Les vers accouplés par *distiques* ont une marche lente, monotone et contrainte. Les grands poètes n'écrivent pas ainsi. T. III. 185

Licence. Irrégularité de langage, permise au poète en faveur de la mesure, de la rime, ou de l'élégance. T. v. 196

Poésie. Histoire naturelle de la *poésie*, considérée comme une plante. T. vi. 277

Poétique. Quels sont les ouvrages anciens et modernes où sont tracées les règles de la poésie. Tom. vii. 23

Poète. Son caractère, ses talens, ses études, d'après l'idée essentielle de la poésie. T. vii. 1

Génie. En quoi il diffère du talent. Fonctions de l'un et de l'autre. T. iv. 272

Imagination. Faculté de l'âme qui rend les objets présens à la pensée. Dans quel sens elle est créatrice. T. v. 101

Enthousiasme. Il réside dans l'imagination et dans l'âme. T. iv. 37

Éloquence poétique. L'art de rendre la feinte et le mensonge vraisemblables et intéressans. T. iv. pag. 1

Invention. Elle embrasse les faits et les possibles. *Inventer*, c'est combiner diversement ce qui se passe ou peut se passer au milieu de nous, autour de nous, et en nous-mêmes. T. v. 152

Plan. Ordonnance, disposition, premiers linéamens du dessin d'un ouvrage. Il en circonscrit l'étendue, marque la distribution et l'emplacement de ses parties, leur rapport, leur enchaînement. Ce doit être le premier travail

du poète, de l'orateur, de tout homme qui se propose de faire un tout qui ait de l'ensemble et de la régularité. T. VI. 269

Attention. Elle donne à l'esprit une fécondite surprenante et inespérée : c'est le plus grand secret de l'art, le plus grand moyen du génie. Tom. I. 344

Fiction. Ses quatre genres : le parfait, l'exagéré, le monstrueux et le fantastique. T. IV. 230

Merveilleux naturel et surnaturel. Chaque hypothèse, ou système poétique, a son *merveilleux* surnaturel, qu'il ne faut jamais déplacer. T. V. 243

Vraisemblance. Dans l'extraordinaire et dans le merveilleux, elle dépend des proportions et de l'identité du composé poétique. T. VIII. 214

Illusion. L'*illusion* que font les arts ne doit jamais être complète. Ce n'est donc pas la ressemblance exacte, mais la ressemblance embellie qu'on demande à l'imitateur. T. V. 58

Beau. Ses caractères dans la nature et dans l'imitation. T. II. 29

Bonté. Dans la nature et dans les arts. *Bonté* morale. *Bonté* poétique. Tom. II. 73

Intérêt. Affection de l'âme qui lui est chère et qui l'attache à son objet. *Intérêt* de l'art. *Intérêt* de la chose. Moyens de rendre *intéressante* la nature physique et son imitation. T. V. 125

Mœurs. Inclinations et affections de l'âme. Naturel modifié par l'habitude, différemment selon

les climats, l'âge, le sexe, les conditions, les situations de la vie. T. v. 256

Pathétique. Direct ou indirect : ses deux manières d'agir sur l'âme. T. vi. 187

ÉPOPÉE. Tragédie en récit. En quoi l'*épopée* et la tragédie se ressemblent, en quoi elles diffèrent du côté de l'action et du côté du style. T. iv. 92

Fable. Tissu de l'action épique ou dramatique. Tom. iv. 181

Action progressive et finale. L'une est un combat, l'autre un événement. L'*action* épique ou dramatique est un problème dont le dénoûment est la solution. T. i. 140

Intrigue. Disposition des causes et des obstacles, ou de deux forces opposées, qui dans l'action tendent en sens contraire à produire l'événement. T. v. 136

Exposition. Énoncé du sujet et de l'état des choses avant que l'action commence. T. iv. 158

Narration. Ses objets sont d'instruire, de persuader, d'émouvoir, soit d'étonnement, soit de crainte, soit de compassion. De là toutes ses règles. T. v. 334

Description. Elle est à l'épopée ce que la décoration et la pantomime sont à la tragédie. T. iii. 130

Définition. En poésie *définir* c'est peindre. T. iii. 58

Esquisse. En poésie, peindre c'est *esquisser.* T. IV. 132

Situation. Dans le pathétique, état des choses, dans lequel, en supposant même les acteurs muets, on serait ému de leur péril ou de leur peine. Tom. VII. 247

Révolution. Changement de fortune dans les deux sens. Tom. VII. 157

Dénoûment. Événement qui termine l'action. Tom. III. 109

Achèvement. Solution des doutes que peut laisser le dénoûment. T. I. 131

Moralité. Impression salutaire qu'un poëme laisse dans l'âme. Tom. V. 297

TRAGÉDIE. Ses deux genres, l'ancien et le moderne : l'un ayant son mobile au dehors, l'autre au dedans de l'action, et dans les ressorts du cœur humain. VIII. 30

Action. Intéressante, progressive, de plus en plus vive et pressée, et incertaine jusqu'à la fin. Tom. I. 141

Exposition. En action. Elle doit réunir les trois convenances du lieu, du temps et des personnes. Tom. IV. 158

Intrigue. Combinaison de circonstances et d'incidens d'où résulte l'incertitude, la curiosité, l'inquiétude, l'espérance et la crainte (comme ci-devant). Tom. V. 136

Situation. (Comme ci-devant.) Tom. VII. 247

Acte. Un degré, un pas de l'action. Chaque *acte* doit être marqué par une situation nouvelle. Tome I. 134

Entr'acte. Vide. L'un des plus précieux avantages du théâtre moderne. Tom. IV. 48

Dialogue. Il doit cheminer comme l'action. Quatre formes de scène par rapport au *dialogue.* Tome III. 156

Mœurs. De violentes passions et de grands caractères, diversement combinés ensemble, forment les *mœurs* de la tragédie. Passions moins violentes dans l'épopée. Tom. V. 256

Intérêt. La vérité dont notre âme est émue, comme elle se plaît à l'être, est celle qu'il faut imiter. Tome V. 125

Unités d'action, d'intérêt, de temps, de lieu; en quoi elles consistent. Tom. VII. 106

Éloquence poétique. L'*éloquence* des passions est l'âme de la tragédie. Tom. IV. 1

Dénoûment. La fortune du personnage intéressant est comme un vaisseau battu par la tempête. Il arrive au port, ou il fait naufrage. Voilà le *denoûment.* Tom. III. 109

Catastrophe. Funeste aux bons ou aux méchans. Laquelle est préférable? Tom. II. 109

Déclamation théâtrale. Ce qu'elle a été et ce qu'elle doit être. Tom. III. 8

Décoration. Anciens vices de nos théâtres du côté des *décorations.* Changemens arrivés depuis. Tom. III. 44

Chœur. Tantôt bien, tantôt mal employé dans la tragédie grecque; banni de la nôtre; pourquoi. Tom. II. 193

Drame. Tragédie populaire. Il peut avoir sa bonté morale et poétique; mais quand et comment. Tom. III. 199

Pantomime. Spectacle attrayant et pernicieux pour le goût. Tom. VI. 155

Parodie. Genre facile, méprisable et nuisible. Tom. VI. 168

COMÉDIE. Le prestige de l'art est d'y cacher l'art. Histoire de la *comédie* ancienne et moderne, ses divers caractères, selon les mœurs des diverses nations. Tom. II. 211

Comique de caractère, de situation, d'intrigue. Noble, bourgeois, bas, villageois. Tom. II. 237

Plaisant. En quoi il diffère du comique. Quelle est dans la nature la cause de l'impression qu'il fait sur nous. La sottise est comique; la bêtise est *plaisante.* Tom VI. 253

Prologue. Exposé de l'action directement adressé au public. En usage chez les anciens. Rebuté des modernes, et avec raison. Tom. VII. 93

Intrigue. Tout doit s'y passer comme dans le cours de la vie commune. Tom. V. 136

Situation. Etat des choses qui ferait rire quand les personnages seraient muets. Tom. VII. 146

Dialogue. Très-naturel chez les anciens. Gâté chez les modernes par le faux bel-esprit. Excellent dans Molière. Tom. III. 160

Mœurs. C'est de la vérité des *mœurs* que le comique tire sa force; et c'est de leur étude assidue et approfondie que le poète doit se nourrir. Tom. v. 256

Portraits. Rien de plus commun dans nos comédies, et bien souvent rien de plus froid. C'est l'action qui doit peindre. Tom. vii. 49

Denoûment. Son mérite éminent est d'achever le tableau par un coup de force qui rende encore plus ridicule le personnage qu'on a joué. Tom. iii. 109

Farce. La honte du théâtre. Le comique de la populace. Tom. iv. 220

Sotise ou *Sotie*. Première ébauche de la comédie sur notre théâtre. Tom. vii. 254

Arlequin. Exemple des singularités de caractère d'où les Italiens ont tiré leur comique. Tom. i. 326

Parterre. Assis ou debout. Inconvéniens et avantages de l'un et de l'autre. Tom. vi. 173

Cabale. Espèce de ligue pour ou contre l'auteur de la pièce qu'on donne au théâtre. On peut juger des lumières d'un siècle par le plus ou moins d'ascendant qu'elle a sur l'opinion publique. Tom. ii. 96

Lyrique. Poésie réellement chantée chez les Grecs et du temps de nos anciens bardes, mais fictivement chez les Romains, ainsi que parmi nous. Tom. v. 200

Ode. Ancienne. Moderne. L'enthousiasme est son

caractère, mais le délire même en doit être réglé. Tom. VI. 23

Strophe. Diverses formes de la *strophe* ancienne. Tom. VII. 174

Stance. Diverses formes de la *stance* française. Tom. VII. 257

Hymne. Quel devrait être son caractère : l'onction ou la sublimité. Tom. V. 50

Cantique. Ceux de Moïse, modèle du sublime. Celui de David sur la mort de Jonathas, modèle du style touchant. Extrait de celui de Salomon. Tom. II. 101

Dithyrambe. Consacré dans la Grèce au culte de Bacchus. Dédaigné par les Romains, étranger pour nous, sans objet et sans vraisemblance. Tome III. 187

Anacréontique. La grâce en est le caractère. Tout y respire l'enjouement ou la volupté. Il est naturel aux Français comme aux Grecs. Tome I. 265

Chanson. L'amour, le vin, la galanterie, la gaîté nous ont donné une foule de *chansons* agréables. Tome II. 165

Brunette. Chanson amoureuse d'un caractère simple et communément villageois. Tom. II. 83

Opéra. Ses deux genres, l'un pris dans la simple nature comme la tragédie, l'autre pris dans l'un des systèmes du merveilleux. Leurs avantages réciproques et le moyen de les concilier. Tom. VI. 63

Chant. Tous les arts demandent des licences, à condition de donner des plaisirs. La poésie demande à parler en vers, la musique à parler en *chant.* A quelles conditions lui est accordée cette licence. Tom. II. 173

Récitatif. La partie de la scène lyrique dont le chant doit le plus approcher de la simple déclamation. Tom. VII. 125

Air. La partie de la scène lyrique dont le chant doit avoir le plus de mélodie. L'*air* est une période musicale qui a son dessin, sa symétrie, son ensemble, son unité. C'est au poète à le dessiner. Tom. I. 180

Ariette. Air léger et brillant. Tom. I. 322

Duo. C'est un dialogue concis et rapide, où les deux voix se réunissent par intervalle, et qui est susceptible d'un chant régulièrement dessiné. La nature en marque la place, en indique la forme, et en donne le caractère. Tom. III. 216

Chœur d'Opéra. Sa forme n'est jamais plus naturelle ni plus favorable à la musique que lorsqu'elle est la même que celle du duo. Tome II. 201

Prologue d'Opéra. Inventé par la flatterie. Quinault sut l'ennoblir. VII. 93

Canevas. Vers que le poète ajuste quelquefois à un chant donné, pour complaire au musicien. Tome II. 99

Concert spirituel. Spectacle très-éloigné de la per-

fection dont il est susceptible. Moyens qu'il aurait d'en approcher. Tom. II. 261

DIDACTIQUE. Le but du poëme *didactique* est d'intruire. Son moyen est de plaire, et, s'il le peut, d'intéresser. Tom. III. 170

Descriptif. Décrire pour décrire, sans objet, sans dessin; genre moderne, mauvais genre. Il faut l'associer à l'épique ou au didactique. Tom. III. 126

Epître. Elle prend le ton de son sujet, et s'élève ou s'abaisse selon les convenances. T. IV. 79

Epître dédicatoire. Elle a usé toutes les formules d'adulation, il ne lui reste plus qu'à être noble et simple. Tom. IV. 90

Satire. En discours ou en action, et l'une et l'autre personnelle ou générale. Celle-ci innocente et permise, celle-là odieuse et souvent criminelle. Tom. VII. 228

Conte. Il est en petit à la comédie ce que le poëme épique est à la tragédie : alors il a le nœud et le dénoûment d'une action comique. Mais ce n'est souvent que le récit très-simple d'un fait ou d'une circonstance qui a donné lieu à un mot plaisant. Tom. II. 265

Dialogue philosophique et sophistique. Bon usage et abus de l'esprit. Tom. III. 156

EGLOGUE. Imitation des mœurs champêtres dans leur plus agréable simplicité. Tom. III. 233

Bergerie. Genre trop faible et trop froid pour sou-

tenir l'action théâtrale. Racan l'a dénaturée et n'en a rien fait d'intéressant. Tom. II. 58

ÉLÉGIE. Elle a trois caractères : le passionné, le tendre et le gracieux. Tom. III. 262

Élégiaque. Vers *élégiaques.* Poètes *élegiaques.* Caractère d'Ovide, de Tibulle, et de Properce. Tom. III. 258

ALLÉGORIE. L'apologue enveloppe la vérité qu'il enseigne. L'*allégorie* la fait sentir à chaque trait par la justesse de ses rapports. Elle est transparente comme l'image. Tom. I. 204

Allégorique. Dans leur origine presque toutes les divinités de la fable ont été *allégoriques.* Mais celles qui dans la croyance ont eu une existence idéale, sont mises, dans l'ordre du merveilleux, au nombre des réalités. Tom. I. 114

Fable, apologue. Son artifice consiste à déguiser la sagesse sous un air de naïveté. C'est le secret de La Fontaine, que La Mothe n'a point connu. Tom. IV. 181

Enigme. Le jeu de l'*énigme* consiste à proposer, dans une certaine obscurité, un nombre de rapports d'idées à démêler et à saisir. T. IV. 23

Emblème. Petit tableau qui exprime allégoriquement une pensée. Tom. IV. 18

Symbole. Signe relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée : relation tantôt réelle, tantôt fictive, et de convention. Tom. VII. 325

Devise. Trait de caractère exprimé en peu de mots,

quelquefois seuls, souvent accompagnés d'une figure symbolique. T. III. 142

Epigramme. Elle a, comme les grands poëmes, une espèce de nœud et une espèce de dénoûment, et, comme eux, elle se dénoue tantôt par une suite naturelle de la pensée, tantôt par une révolution inattendue dans le sens. Tome IV. 53

Epitaphe. Inscription sur la tombe des morts. C'est communément un trait de louange ou de morale, ou de l'un et de l'autre. Tom. IV. 63

Bouquet. Petite pièce de vers adressée à une personne le jour de sa fête. La délicatesse ou la gaîté en est le caractère. La fadeur en est le défaut. Tom. II. 79

Ballade. Petit poëme régulier composé de trois couplets et d'un envoi. Elle a passé de mode, ainsi que le rondeau, le virelai, le sonnet, etc., et c'est dommage. Tom. I. 345

Eloquence. La faculté d'agir sur les esprits et sur les âmes par le moyen de la parole. Sur les esprits, c'est le talent d'instruire; sur les âmes, c'est le talent d'intéresser et d'émouvoir : pour l'un et l'autre, résistance à vaincre. De là ses règles pour l'emploi de ses forces et l'usage de ses moyens. Tom. III. 280

Rhétorique. Théorie de l'art de persuader, dont l'éloquence est la pratique. L'éloquence s'en-

seigne-t-elle? et par quelle méthode se doit-elle enseigner ? Tom. VII. 164

Déclamation rhétorique. Ce mot exprime une fausse éloquence : chez les Grecs c'était l'art des sophistes. A Rome, la *déclamation* était l'apprentissage des orateurs. Elle avait son utilité. Parmi nous cette éloquence oiseuse s'est introduite jusque dans la poésie. Tom. III. 1

Déclamation oratoire. On appelle ainsi l'action de l'orateur et son expression dans les traits du visage, dans le geste et dans la voix. T. II. 330

Délibératif. L'un des trois genres d'éloquence que les rhéteurs ont distingués, celui où il s'agit de faire prendre à un peuple une résolution ou de le détourner de celle qu'il a prise. Tom. III. 67

Démonstratif. Genre d'éloquence qui a pour objet la louange ou le blâme. Tom. III. 92

Judiciaire. Genre d'éloquence où le juste et l'injuste sont discutés contradictoirement devant un tribunal qui doit en décider. Tom. V. 181

Barreau. Quel est le genre de l'éloquence qui lui convient. Lui est il permis d'être pathétique ? Lui est-il permis d'employer toute espèce de moyens ? Tom. II. 1

Chaire. Eloquence de la *chaire*. Eloquence morale. La religion lui a élevé, non pas une tribune, mais un trône. Idée du ministère qu'elle y exerce. Son objet, ses moyens, ses divers ca-

ractères. Tom. II. 117

Oraison funèbre. Ce quelle fut chez les anciens, ce qu'elle est parmi nous, ce qu'elle devrait être. Tom. VI. 120

Harangue. Les meilleures sont celles que le cœur a dictées. C'est à lui seul qu'il est réservé d'être éloquent en peu de mots. Tom. IV. 282

Orateur. Pour s'en former une idée complète, il faut considérer ses mœurs, ses talens, ses lumières. Tom. VI. 131

Question. Objet de doute, sujet de la discussion, de la contestation oratoire. Etat de la *question* générale ou particulière. Tom. VII. 120

Invention oratoire. Les rhéteurs en ont fait le grand objet de leurs leçons; et dans ce qu'ils ont appelé *loca*, ils ont indiqué tous les moyens communs de l'éloquence. Mais sa source la plus féconde, c'est le sujet même, la cause, la question qu'elle doit agiter. Tom. V. 153

Division. Si dans son sujet l'orateur est obligé d'en chercher une, c'est un signe infaillible qu'il n'en a pas besoin. Tom. III. 190

Narration oratoire. Trois qualités lui sont essentielles, la brièveté, la clarté et la vraisemblance. Tom. V. 357

Amplification. Manière de s'exprimer qui agrandit les objets ou qui les diminue. *Amplifier*, ce n'est pas donner aux choses une grandeur fictive, mais toute leur grandeur réelle; et dans ce sens-là c'est un des grands moyens de la poésie

et de l'éloquence. Travail qui passe les forces d'un écolier. Tom. I. 232

Chrie. Sorte d'amplification que l'on donne à composer dans les colléges. C'est le chef-d'œuvre de la pédanterie. Tom. II. 206

Exorde. Se rendre l'auditeur favorable, attentif, docile, est spécialement l'office de l'*exorde.* Tom. IV. 136

Preuve. Dans un discours qui tend à persuader ou à dissuader l'auditeur, la *preuve* est l'emploi des moyens propres à opérer l'effet qu'on se propose. Tom. VII. 66

Péroraison. Lorsqu'il s'agit d'intéresser et d'émouvoir, la *péroraison* est une partie essentielle du discours : c'est là que se déploient les grands ressorts de l'éloquence. Tom. VI. 229

Insinuation. Tour d'éloquence pour amener l'auditeur insensiblement à son but. Tom. V. 122

Définition. C'est un champ vaste pour l'éloquence. Ce que c'est que *définir* en orateur. Tom. III. 53

Description oratoire. Elle ne se borne pas à caractériser son objet; elle en présente le tableau dans ses détails les plus intéressans, avec les couleurs les plus vives. Tom. III. 130

Portrait. Différence du *portrait* oratoire et de l'historique. Tom. VII. 49

Pathétique. (Comme ci-devant.) Tom. VI. 187

Mouvemens du style. (Comme ci-devant.) Tom. V. 306

HISTOIRE. Sa naissance, ses progrès, son objet, ses divers caractères, les vices qu'elle à contractés, les divers styles dont elle est susceptible. Tom. v. 1

Mémoires. Peu de gens ont droit de faire un livre de leurs *mémoires.* Différence de ce genre d'écrire avec celui de l'histoire. Exemples bons et mauvais dans ce genre. Tom. v. 221

Direct. On appelle ainsi le langage que l'historien fait tenir aux personnages qu'il met en scène. Cette manière d'animer le récit a plus de vérité qu'on ne pense. Tom. III. 182

Harangue historique. On donne ce nom au langage direct dont je viens de parler. Rien de plus fréquent dans l'histoire ancienne. Dans quel cas la *harangue* est préférable au résumé indirect, et réciproquement. T. IV. 282

Portrait. L'histoire est, de tous les genres, celui auquel cette manière de rassembler les traits d'un caractère et de les dessiner avec précision est la plus familière. Mais l'excès en est vicieux. Quels *portraits* sont intéressans, quels inutiles et importuns. Tom. VII. 49

LITTÉRATURE. En quoi la *littérature* diffère de l'érudition. T. v. 199

Goût. C'est ici la place de l'*Essai sur le Goût*, qui est en tête du premier volume. T. I. 1

Critique. On appelle ainsi ce genre d'étude à laquelle nous devons la restitution de la littéra-

ture ancienne. Plus familièrement on appelle *critique* un examen éclairé et un jugement équitable des productions de l'esprit humain. *Critique* dans les sciences, *critique* dans les beaux-arts, *critique* dans les lettres. T. II. 282

Extrait. Celui d'un ouvrage philosophique n'exige, pour être fidèle, que de la netteté et de la justesse d'esprit. Celui d'un ouvrage d'agrément, s'il n'est que froidement exact, n'en donnera qu'une fausse idée. Office et devoir d'un journaliste. Tom. IV. 167

Anciens. Résumé de la dispute sur les *anciens* et sur les modernes. Torts réciproques des deux partis. Moyens de les concilier. T. I. 286

Arts libéraux. Il leur a fallu des récompenses analogues à leur génie et dignes de l'encourager. Les uns s'adressent plus directement à l'âme, les autres plus particulièrement aux sens. T. I. 32

Règles. Le génie n'en doit pas être esclave, mais il ne doit pas les mépriser. La plupart de celles qu'on a données aux lettres et aux arts, sont de bons conseils et de mauvais préceptes. T. VII. 146

École. Pépinière d'hommes que l'on cultive pour les besoins ou les agrémens de la société. De là tous les principes de l'institution, de la distribution, de la direction des *écoles*. T. III. 222

Amateur. Ses deux caractères : goût sincère et bienfaisant dans l'un, vanité importune et nui-

sible dans l'autre. T. I. 224

Imitation. Qu'est-ce qu'imiter un écrivain? Est-ce le copier servilement? Non; c'est apprendre de lui le secret de son art, se pénétrer de son génie, et faire comme il aurait fait. L'exemple est une sorte d'inspiration que tout homme n'est pas en état de recevoir. Le premier soin doit être, avant d'imiter, de choisir un digne modèle. Tom. V. 109

Plagiat. Espèce de crime littéraire qu'on fait aux gens de lettres, lorsqu'ils emploient l'idée ou la pensée d'un autre. Ridicule de l'importance que l'on attache à ce larcin. Les grands écrivains, en pareil cas, ont pour eux non seulement le droit du plus fort, le droit de conquête, mais encore le droit naturel et l'intérêt public. T. VI. 242

Pastiche. Badinage littéraire où l'on prend la manière d'un écrivain. Les défauts sont toujours aisés à contrefaire. C'est le génie et le beau naturel qu'il n'est pas aisé d'imiter. T. VI. 183

FIN DE LA TABLE.